

SHAKESPEARE- JAHRBUCH

HERAUSGEGEBEN
IM AUFTRAGE DER DEUTSCHEN
SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

VON

WOLFGANG KELLER

BAND 68
(NEUE FOLGE IX. BAND)

LEIPZIG 1932

VERLAG BERNHARD TAUCHNITZ

Anmeldungen zur Mitgliedschaft
der deutschen Shakespeare-Gesellschaft erbeten an die
Thüringische Staatsbank, Weimar, Kaiserin-Augusta-Straße 15,
Postscheck Erfurt 22300 (Jahresbeitrag M 10 —.)



Manuskripte und Buchersendungen bitten wir zu richten
an Professor Dr **Wolfgang Keller**, Münster, Westf.,
Hittorfstraße 25,

oder an Prof Dr **Hans Hecht**, Göttingen, Hainholzweg 60

Die Herren Verleger und Autoren werden um Rezensionsexemplare ersucht, damit ihre Arbeiten in der Buch- und Zeitschriftenschau berücksichtigt werden können

Besonders werden die Herren Universitätsprofessoren gebeten, die Einsendung der bei ihnen erschienenen Dissertationen veranlassen zu wollen



Vorstand

Präsident Prof Dr Deetjen, Weimar

I Vizepräsident Geh Rat Prof Dr Forster, München.

II Vizepräsident Generalintendant a D v Schirach, Weimar

Redaktor des Jahrbuchs Prof Dr Keller, Münster, Westf

Schatzmeister Staatsbankdirektor Wettig, Weimar

Geh Rat Prof Dr Brandl, Berlin / Prof Dr. Fehr, Zürich,

Prof Dr Hecht, Göttingen. / Frau v Oechelhauser, Dessau

Geh Rat Prof Dr Schick, München / Intendant Dr Schmitt,
Bochum / Dramaturg Dr Stahl, München

Inhalt.

	Seite
Die 68 Hauptversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft zu Weimar (Werner Deetjen und Max Forster)	1
 Aufsätze	
Shakespeare Aufführungen unter Goethes Leitung Festvortrag von Werner Deetjen	10
Shakespeares Bild im Spiegel deutscher Dichtung Vortrag von Max Hecker	36
Shakespeare und das Königtum Von Wolfgang Clemm	56
Komposition zweier Shakespearescher Dramenserien Von Johannes Schlaf	80
Zur Shakespeare Stenographie Von Max Forster	87
Notes on «The Comedy of Errors» By Samuel A Tannenbaum	103
Some Details of Italian Local Colour in «Othello» By John W Draper	125
Otto Gildemeister und Shakespeare Von Kathe Strickert	128
Tagbuchauszügen Eduard Devrients über Darstellungen Shakespearescher Rollen Mitgeteilt von Frida Devrient	140
Albert Bassermanns Lear Von Helene Richter	147
 Nekrologe	
Eduard Sievers (Wolfgang Keller)	151
Kommerzienrat Dr Roderich Moritz (Carl B N von Schirach)	153
 Bücherschau	
Leslie Hotson Shakespeare versus Shallow (Wolfgang Keller)	155
Dramatic Documents from the Elizabethan Playhouses Ed by W W Greg (Wolfgang Keller)	156
The Works and Life of Christopher Marlowe Ed by R H Case (Wolfgang Keller)	157
Tamburiane the Great Ed by U M Ellis Fermor	
The Tragical History of Doctor Faustus Ed by F S Boas	
Augustus Rall History of Shakespearean Criticism (Wolfgang Keller)	158
G Wilson Knight The Imperial Theme (Hans Hecht)	159
 Zeitschriftenschau Von Bernhard Beckmann und Hubert Pollert	
I Shakespeares Leben Der Mountjoy Prozeß — Der Name Shakespeare	161
II Shakespeares Nachleben Goethe und Shakespeare — Hazlitt und Shakespeare — Shakespeare in der deutschen Schule — Shakespeare Aufführungen in modernem Kostüm	
III Allgemeines zu Shakespeares Werken Shakespeare und das Christentum — Shakespeare und die bildende Kunst — Shakespeare und die Blumen — Das Übernatürliche bei Shakespeare — Shakespeare und das Bogenschießen — Shakespeares Sprache — Vers und Prosa bei Shakespeare — Shakespeare und Wilsons «Arte of Rhetorique»	162

IV	Einzelne Werke Shakespeares	Verlorene Liebesmuh — Heinrich VI — Romeo und Julia — Sommernachtstraum — Kaufmann von Venedig — Richard II — Heinrich V — Hamlet — Maß für Maß — Othello — Lear — Timon — Cymbeline — Sturm — Sonette — Lucrezia	164
V	Das Drama zu Shakespeares Zeit	Die Bühne — Druck der Dramen — Wahnsinnige auf der Bühne — Bales «King John» — Gorboduc — Peele — Greene — Thomas Lodge — Ben Jonson — Marston — Middleton — Thomas Randolph — Thomas Heywood — Massinger — Sir Thomas Moore — Fair Em	169
VI	Nichtdramatische Literatur in Shakespeares Zeit	Sidney — Fulke Greville — Spenser — Bacon	173
VII	Zeitkultur		174
Theaterschau			
	«Maß für Maß» im Burgtheater	Von Helene Richter	175
	Shakespeare auf der deutschen Bühne 1931/32	Von Ernst Leopold Stahl	189
	Statistik der Shakespeare Aufführungen 1931	(E. Muhlbach)	213
	Zuwachs der Bibliothek der D. Sh.-G.	(Werner Deetjen)	218
	Register		221

Die 68. Hauptversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft

zu Weimar am 4 Oktober 1932

Die Tagung, die diesmal aus schwerwiegenden Gründen nicht am 28 April stattfinden konnte, sondern auf den Herbst verschoben werden mußte, wurde am Vorabend eingeleitet durch einen Vortrag von Professor Dr. Max Hecker über «Shakespeare im Spiegel deutscher Dichtung» (s. S. 36—55). Die Hauptversammlung begann im Kammerspielsaal der neuen Weimarahalle in Gegenwart Ihrer Königlichen Hoheit der Frau Großherzogin Feodora von Sachsen sowie Vertretern der thüringischen Regierung und der Universität Jena mit einer Ansprache des 1. Vizepräsidenten Geheimrat Professor Dr. Max Forster. Nach den üblichen Begrüßungsworten sagte der Redner:

Wenn die Shakespeare-Gesellschaft trotz schwerster Not des Vaterlandes auch in diesem Jahre wieder zu einer Feier zusammentritt, so ist es wohl angebracht, darauf hinzuweisen, daß gerade in Zeiten, wo der Staat seine Förderung der Kulturbelange auf das empfindlichste einzuschränken sich genötigt sieht, die Tätigkeit solch privater Kulturvereine wie des unsrigen von doppelter Bedeutung ist. Wollen wir ja auch nicht Englands wegen uns hier mit Shakespeare beschäftigen, sondern um die aus dem ewigen Lebensborn Shakespeare quellenden Bildungsgüter unserem deutschen Volke, unserer deutschen Kultur nutzbar zu machen.

Der engeren deutschen Shakespeare-Gemeinde hat das vergangene Jahr Leid wie Freud gebracht. Der Tod entriß uns zwei unserer verdienstvollsten Ehrenmitglieder: den weimarschen Kommerzienrat Dr. Roderich Moritz († 23. August 1931), den langjährigen, klug vorausschauenden Schatzmeister und treuen Berater unserer Gesellschaft, sowie den Leipziger Professor Geh. Rat Dr. Eduard Sievers († 30. März 1932), in dem Deutschland einen seiner größten Gelehrten, seinen größten Germanisten seit Jacob Grimm verloren hat. Besonders danken wir letzterem, daß er der Gesellschaft sein Handexemplar der Dramen Shakespeares hinter-

lassen hat, in welches er die Ergebnisse seiner stimm-melodischen Forschungen für Shakespeare eingetragen hatte, die selbst zu veröffentlichen ihm versagt geblieben ist. Spät ist er in unseren Kreis eingetreten, aber dann sofort durch seine sprühende und anregende Mitteilbarkeit der geistige Mittelpunkt unserer Tagungen geworden. Und die Shakespeare-Gesellschaft darf stolz darauf sein, diesem weitschauenden Feuergeist das Echo und Verständnis geboten zu haben, das ihm ein Teil der Gelehrtenwelt versagte.

Ein Freudenfest war es für die Gesellschaft, als am 21. Juni dieses Jahres der Nestor der Anglistik, Geh. Rat Prof. Dr. Alois Brandl in Berlin, seinen 77. Geburtstag beging. Was die Gesellschaft ihrem langjährigen Vorsitzenden und Mitherausgeber des Jahrbuches an wissenschaftlichen und organisatorischen Anregungen verdankt, wird nie vergessen werden. Möge ihm seine urwuchsiges Lebensfrische und Arbeitskraft noch lange erhalten bleiben!

Wenn wir die Shakespeare-Ereignisse draußen überblicken, so war bei weitem das Wichtigste die Einweihung des neuen Shakespeare Memorial Theatre in Stratford, das durch den Brand des alten Theaters im Jahre 1926 nötig geworden war. Ein gleich nach dem Brande erfolgter Aufruf an die Welt ergab die hübsche Summe von 5½ Millionen Mark, von denen die Hälfte in Amerika zusammengebracht war. Und so konnte ohne hemmende Rücksicht auf die Kosten ein Prachtbau errichtet werden aus kostbarem Material und mit allen neuesten Errungenschaften der Technik. Deutschlands Anteil an dieser Neuschöpfung ist materiell betrachtet leider nur klein, um so größer ist aber Deutschlands Anteil in geistiger Beziehung. Denn äußerlich wie innerlich atmet das neue Theater deutschen Geist. Der äußere architektonische Aufbau, ein hochragender, wuchtiger, kantiger, schmuckloser Steinbau aus hellroten Ziegeln, ist ganz und gar nach neudeutscher Bauweise, sogenannter «neuer Sachlichkeit», eingerichtet. Und dieser Stil ist den noch völlig in neugotischen und Renaissance-Idealen befangenen Engländern so ungewohnt, daß leidenschaftliche Proteste dagegen laut geworden sind. Das Innere, die Bühne — nicht eine Drehbühne, wie in deutschen Blättern zu lesen stand — ist nach deutschem Muster eine Kombination von Roll- und Hebebühne, d. h. zwei Bühnenbilder können auf seitlich verschiebbaren Rollwagen auf- und abgebaut werden, und für zwei weitere Bühnenbilder stehen senkrecht sich auf und ab bewegende Hebebrücken zur Verfügung. Da das Auswechseln der Bühnen-

bilder elektrisch bewirkt wird, kann ein Schauplatzwechsel, wie er so häufig bei Shakespeare verlangt wird, in wenigen Sekunden, also ohne wesentliche Spielunterbrechung bewerkstelligt werden. Nach deutschem Vorbild läuft weiter die Bühne vorn in ein Proszenium aus, das als Spielplan für die vielen, kurzen, dekorationslosen Zwischenszenen, die bei Shakespeare vorkommen, erforderlich ist und zugleich den Kontakt zwischen Schauspieler und Publikum erleichtert. Daß der Hauptvorhang ein von dem Russen Wladimir Polunin gemaltes Bild Shakespeares, mit der Schauspielerrolle in der Stratford-Landschaft wandelnd, darstellt, ist nach unserem Empfinden allerdings ein Ruckfall in die Geschmacklosigkeit vergangener Zeiten. Die Einweihung des Theaters erfolgte in dem bewahrten Rahmen der alljährlichen Stratford-Shakespeare-Feiern, d. h. nicht mit literarischen Vorträgen vor einem gewählten Publikum, wie bei uns, sondern in der Form eines veritablen, stark politisch aufgelegten Volksfestes, an dem jung und alt, arm und reich teilnimmt, also mit einem Festgottesdienst in der Stratford-Pfarrkirche, mit feierlicher Niederlegung reicher Blumenspenden — darunter auch eines Kranzes der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft — auf dem Grabe des Dichters vor dem Hauptaltar und mit öffentlicher Enthüllung der Nationalflaggen von rund 70 Völkern durch deren diplomatische Vertreter. Daß dabei ein rabiat-er Bakonier mit dem Rufe »Schwindler« einen auf weiße Pappe geschriebenen Protest unter die Blumenpyramide warf, wurde mit gutmütigem Lächeln übersehen. Zur Feier war zwar nicht, wie man gehofft hatte, das Königspaar erschienen, da es zur selben Zeit dem nach englischer Auffassung wichtigeren Fußball-Endspiel in London beizuwohnen hatte. Es ward aber vertreten durch den Prinzen von Wales, der, im Aeroplan herbeigeeilt, auf der Festwiese neben dem Theater eine öffentliche Ansprache hielt, in der er den Dichter vor allem als typischen Engländer feierte, und dann mit goldenem Schlüssel die Pforten des Festspielhauses öffnete. Die anschließende Festaufführung des ersten Teiles von »Heinrich IV.« stand wieder stark unter deutschem Einfluß, der verantwortliche Regisseur, Aubrie Hammond, war nicht umsonst monatelang bei Max Reinhardt in Berlin tätig gewesen. Nach diesen verheißungsvollen Anfängen wünschen wir dem englischen Volke von Herzen, daß das neue Haus, das erste wirklich moderne Schauspielhaus, das England damit erhalten hat, zu einem englischen Bayreuth für Shakespeare werden möge und

daß es helfe, Shakespeare im englischen Spielplan dieselbe überragende Stellung zu verschaffen, die er in Deutschland seit langem einnimmt, wo doch immer noch an jedem einzelnen Abend des Jahres 4—6 Shakespeare-Aufführungen stattfinden

Dieser Wunsch ist noch weit von der Erfüllung. Denn wenn auch das künstlerische Niveau der englischen Shakespeare-Aufführungen, sowohl in der Schauspielerleistung wie in der Inszenierung, während des letzten Menschenalters sich ganz außerordentlich gehoben hat, und wenn auch das Shakespearesche Drama auf den in England merkwürdig verbreiteten Liebhaberbühnen immer stärkere Berücksichtigung findet, so bemühen sich doch die großen Londoner Theater meist noch vergeblich, selbst für sorgfältig vorbereitete Shakespeare-Aufführungen ein ausreichendes Publikum zu gewinnen. Der Hauptgrund dafür ist zweifellos die stark archaische Sprache Shakespeares, deren volles Verständnis dem Durchschnitts-Engländer von heute doch große Schwierigkeiten bereitet. Diese Erkenntnis, die, als ich sie vor Jahren hier vor unserer Gesellschaft vortrug, in England noch lebhaften Widerspruch fand, gewinnt jetzt auch drüben stark an Boden, so daß man mehr und mehr von der Notwendigkeit einer sprachlichen Erneuerung des Shakespeare-Textes redet, die sich allerdings meiner Meinung nach schwer wird bewerkstelligen lassen. Ein englischer Schauspieler, Nigel Playfair, ist dabei sogar so weit gegangen, eine Rückübersetzung der deutschen Shakespeare-Bearbeitungen ins moderne Englisch zu verlangen.

Erfreulich ist es, zu sehen, wie Shakespeares Dramen auch in europäischer Kultur ferner stehenden Ländern an Boden gewinnen. In Persiens Hauptstadt Teheran hat man zum ersten Male ein Shakespearesches Drama, den «Kaufmann von Venedig», in persischer Sprache aufgeführt, wobei die Darstellerin der Portia, ein ungeschultes Naturtalent, solchen Erfolg hatte, daß sie sich jetzt in Paris als Berufsschauspielerin ausbilden läßt. In China bereitet ein ganzer Stab von Gelehrten und Dichtern eine Übersetzung Shakespeares ins moderne Chinesisch zur Aufführung auf der Bühne vor. Und in der ungarischen, jetzt der Slowakei zugeteilten Stadt Kaschau spielen Zigeuner Shakespeare in ihrer vom Indischen herstammenden Zigeunersprache, dem Romi.

Am interessantesten ist vielleicht der Versuch eines Moskauer Volkstheaters, des berühmten Wachtangow-Theaters, den Shakespeareschen «Hamlet» den Zielen des sowjetrussischen Staates

dienstbar zu machen. Daß das nicht ohne grundsätzliche Umdichtung und Umdeutung des Shakespeareschen Stückes abgeht, ist ohne weiteres klar. Und so ist dieser russische Hamlet nicht mehr der melancholisch grubelnde Danenprinz, sondern ein gesunder, rotbackiger, tatkräftiger Königssohn, der sich die Aufgabe gesetzt, den in mittelalterlichem Feudalismus befangenen König zu stürzen, um einer modernen Staatsauffassung Raum zu schaffen. Dies soll durch eine Revolution geschehen, da er auf der fortschrittlichen Universität Wittenberg die revolutionäre Ideologie in sich aufgenommen. Und um seine Freunde zur Beihilfe zu gewinnen, legt er die Rüstung seines verstorbenen Vaters an und erscheint ihnen als aufwieglerischer Geist. Indes auch dieser revolutionäre Hamlet ist noch zu sehr Individualist, denn nicht für das Proletariat, sondern für sich selbst sucht er die Herrschaft zu gewinnen. Und darum muß auch er untergehen. Man sieht, wie geschickt der Shakespearesche «Hamlet» hier in ein kommunistisches Tendenzstück umgewandelt ist, das die Aufgabe hat, den stärksten Feind des kommunistischen Staates, den menschlichen Individualismus, zu bekämpfen. Natürlich hat auch sonst alles umgedeutet werden müssen. Um die Narretei der Individualisten zu verspotten, erscheint hier auf der Bühne Hamlet mit einem quiekenden Schweine unter dem Arme. Ophelia ist ganz und gar als abgefeimte kapitalistische Kokette gezeichnet, die alle Männer in ihre Garne zu locken sucht, besonders natürlich auch den jungen Königssohn. Ihre bei Shakespeare so erschütternd wirkenden kleinen Liedchen werden nicht mehr im Wahnsinn gesungen, sondern in sinnloser Trunkenheit nach einem wilden Gelage. Und Polonius vollends ist wirklich verrückt geworden aus lauter Freude, daß er eines Königssohns Schwiegervater zu werden hoffen darf. «So verkommen ist die kapitalistische Gesellschaft», soll sich der Genosse Zuschauer sagen! Dies russische Hamlet-Beispiel ist ein Warnungszeichen auch für Deutschland, denn es lehrt mit erschreckender Deutlichkeit, zu welcher entsetzlichen Verfälschungen die Kunst kommt und kommen muß, wenn der Anspruch erhoben wird, daß auch Kunst und Wissenschaft sich den jeweilig herrschenden Auffassungen dienstbar machen sollen.

Übrigens hat eine begabte russische Schauspielerin, Lola Gontscharova, den Mut gehabt, auch den echten Shakespeareschen Hamlet einem Moskauer Volkstheater-Publikum vorzusetzen. Sie hat damit freilich nur den Erfolg gehabt, in der anschließenden

Diskussion, wie sie in den sowjetrussischen Theatern nach jedem Stücke üblich geworden ist, von allen Seiten zu hören, solche «kapitalistische» Klassik sei nichts für ein klassenbewußtes Proletariats-Publikum Ihre Antwort lautete kühn, daß die moderne russische Dramatik aber «außerlich, verlogen, phantasielos und parteipolitisch» sei

Wir durften so lange bei dem Theater verweilen, weil gerade uns Shakespeare-Freunden immer deutlicher wird, daß Shakespeare nicht nur für das Theater geschrieben hat, sondern daß das Größte, was er uns zu bieten hat, erst recht eigentlich auf der Bühne zur vollen Erscheinung kommt Daher sei auch einmal von dieser Stelle aus allen unseren Theatern auf das herzlichste gedankt, daß sie Shakespeares Dramen überall in deutschen Ländern mit größter künstlerischer Anstrengung, oft unter Opfern solch erfreulich reiche Pflege zuteil werden lassen Sie haben damit erreicht, daß nirgendwo in der Welt Shakespeare so gut gespielt wird wie in Deutschland Insonderheit gebührt unser Dank dem Weimarer Nationaltheater, das alljährlich in so verständnisvoller Weise auf die Wünsche unserer Gesellschaft eingeht und uns sogar unter großen Opfern, wie in diesem Jahre, selten gespielte Dramen zur Anschauung bringt

Von sonstigen Ereignissen des Shakespeare-Jahres sei noch erwähnt die Einweihung der neuen Folger Shakespeare Library in Amerikas Bundeshauptstadt Washington Diese im wesentlichen auf den Geld- und Buchervermächtnissen des amerikanischen Multimillionars und Petroleummagnaten Henry Folger († Juni 1931) beruhende Bibliothek kann sich rühmen, mit ihren 80 000 Bänden Shakespeare-Literatur die größte Shakespeare-Bibliothek der Welt zu sein Sie ist aber auch die wertvollste Shakespeare-Bibliothek Denn sie enthält z. B. über ein Drittel aller vorhandenen Exemplare der ersten Folio-Ausgabe der Shakespeare-Dramen Auch die seltenen Quartausgaben sind — bis auf drei — sämtlich in der Bibliothek vertreten Darunter sogar solche Unica wie die vor einigen Jahren in Schweden gefundene Quarto von «Titus Andronicus» vom Jahre 1594, die den ersten Druck eines Shakespeare-Dramas darstellt Zieht man in Betracht, daß auch die Pierpont-Morgan-Bibliothek sowie die eben eröffnete Furness Memorial Library reiche Shakespeare-Schatze bergen, so wird man die Befürchtung nicht von der Hand weisen können, daß vielleicht einmal die Zeit kommt, wo gewisse Probleme der Shakespeare-Forschung nur noch in Amerika studiert werden können

Noch ein paar Worte über die Shakespeare-Entdeckungen, die das Berichtsjahr gebracht. Bei weitem am wichtigsten sind da die Funde, die der amerikanische Professor J. Leslie Hotson in dem Londoner Staatsarchiv gemacht hat. Zunächst fand er in den Londoner Controllment Rolls — wir würden wohl sagen in Polizeiakten — vom 29. November 1596 den Namen des Dichters in allerdings merkwürdigem Zusammenhange: ein gewisser William Wayte erheischt da den Schutz der Behörden gegen die Bedrohungen von «William Shakespeare, Francis Langley» und anderen. F. Langley ist ein uns wohlbekannter Londoner Theaterdirektor, der Erbauer und Besitzer des Swan-Theaters in der Theatervorstadt Southwark. Da auch Shakespeare damals nach Southwark übersiedelt war und in obigen Akten irgendwie als Partner des Theaterdirektors erscheint, muß er wohl in irgendwelchen persönlichen Beziehungen zu ihm gestanden haben, vielleicht daß die Shakespearesche Truppe damals im Swan-Theater spielte. Den Grund ihres Zusammenhaltens hat Prof. Hotson gleichfalls herausbringen können. Ihr gemeinsamer Gegner, der oben genannte William Wayte, war nämlich ein verkommenes Subjekt, eine Art Polizeispitzel, der ganz in den Händen seines Stiefvaters, des skrupellosen, habsuchtigen Friedensrichters William Gardener, stand. Und auf diesen letzteren kommt es uns für Shakespeare nun recht eigentlich an. Gardener hatte nicht nur durch Bestechlichkeit und Erpressung ein Vermögen zusammengebracht, sondern er war auch, wie mancher damaliger Beamter, ein erbitterter Feind des Theaters. Dies war um so schlimmer, als zu seinem Amtsbezirk — er war Friedensrichter von Surrey — auch die Londoner Theatervorstadt Southwark gehörte. Das Theatervölkchen, also auch Shakespeare, hatte er aber durch eine Handlung besonders gegen sich aufgebracht, nämlich durch den Versuch, wegen einer ihm mißliebigen Theateraufführung das Swan-Theater am 28. Juli 1597 zur Schließung zu bringen. So verstehen wir nun, warum sein Handlanger, der oben genannte W. Wayte, von Shakespeare und dem Swan-Direktor Langley «bedroht» gewesen sein mag. Aber noch weiter: Prof. Hotson hat auch festgestellt, daß unser Friedensrichter Gardener eine Tochter aus dem Hause Lucy geheiratet und deswegen das Wappen der Lucys, drei weiße Hechte, mit dem seinen verbunden hatte. Und nun wird uns plötzlich klar, warum Shakespeare in den «Lustigen Weibern von Windsor» uns einen vertrottelten Friedensrichter Schaal vorführt, dem er wortspielend

«a dozen white luces in an old coat», d. h. «ein Dutzend weißer Hechte in einem alten Wappen» zuschreibt. Mit diesen «weißen Hechten» ist also nicht, wie man bisher glaubte, das Wappen des bei Stratford wohnenden Friedensrichters Sir Thomas Lucy gemeint, der natürlich das gleiche Familienwappen führte, sondern das Wappen des den Southwarker Theaterleuten verhaßten Friedensrichters Gardener. Und nicht Sir Thomas Lucy, sondern William Gardener soll also in der Figur des vertrottelten Schaal getroffen werden. Dies ist nun von weittragender Bedeutung in mehrfacher Beziehung. Mit dieser doch zweifellos richtigen Identifikation fällt zunächst die letzte Stütze für jene späte, erst 1709 von Rowe berichtete, aber von Literaturhistorikern immer noch zah verteidigte Legende, daß Shakespeare seine Heimat verlassen, um dem Ausgepeitschtwerden wegen eines Wilddiebstahles im Park des Sir Thomas Lucy zu entgehen. Weiter ist diese Identifizierung von großer prinzipieller Bedeutung für die umstrittene Frage, ob Shakespeare Modell-Dichter gewesen sei oder nicht. Wir hatten hier wenigstens einen sicheren Fall, daß auch Shakespeare — wie es übrigens alle Dichter tun, wenn auch in verschiedenem Maße — Erinnerungen an ein lebendes Modell verwendet hat. Und endlich bekommen wir auch einen Anhaltspunkt für die Datierung der «Lustigen Weiber», die, wie hier nicht näher ausgeführt werden kann, nach dem 28. Juli 1597 geschrieben sein werden, wozu auch andere Argumente gut stimmen.

Andere Shakespeare-Funde können hier nur kurz angedeutet werden, wie die Wahrscheinlichkeit, daß der junge Shakespeare, als er zuerst nach London kam, in einem Vatersbruder Thomas Shakespeare, der eine niedere Beamtenstellung als Bote am Hofe einnahm, einen Helfer und Wegbereiter gefunden haben mag. Weiter die, wie mir scheint, allerdings sehr unsichere Möglichkeit, daß ein kürzlich in Cork in Irland gefundenes Ölportrat, das 1602, und zwar von Shakespeares Freund, dem Schauspieler und Maler Richard Burbage, gemalt zu sein scheint, ein neues Bildnis unseres Dichters darstelle.

Betrachtliches literarisches Interesse erheischt noch die Entdeckung des Florentiner Professors O. G. Orsini, der in einem zwar bekannten, aber noch nicht näher untersuchten Exemplare der ersten Shakespeare-Folio auf der Bibliothek in Padua fand, daß dort drei Dramen, «Maß für Maß», «Macbeth» und «Wintermärchen», mit zeitgenössischen, handschriftlichen Bemerkungen

versehen sind, die uns ein gutes Bild geben, wie ein damaliger Regisseur ein Shakespeare-Drama für die Bühne eingerichtet hat Einzelne Worte, wie Flüche, ganze Verse oder Versgruppen, ja ganze Szenen sind gestrichen Schauspielernamen sind den Rollen beigegeben Und an den Randern finden sich interessante Regieangaben, wie über das Eintreten von Gerauschen oder die Verwendung des Hexenkessels Wir sehen mit Spannung der versprochenen ausführlichen Arbeit über diesen Fund entgegen

In dem Jahre, in dem das deutsche Volk seinem größten Genius Goethe huldigt, ist es billig, daß auch die Shakespeare-Gesellschaft der Beziehungen zwischen den beiden Geistesheroen gedenkt Deshalb hat bereits gestern abend Prof Hecker uns ein feinsinniges Bild des Reflexes gezeichnet, den die Gestalt Shakespeares im deutschen Drama und Roman hinterlassen hat Und heute will uns Prof Deetjen aus dem reichen Born seiner Studien zu Goethes Theaterleitung eine Probe darreichen, indem er über Goethes Shakespeare-Aufführungen berichtet Und damit darf ich nunmehr unseren hochverehrten Präsidenten bitten, das Wort zu seinem Festvortrage zu ergreifen

An den Vortrag (s S 10—35) schloß sich die Geschäftsitzung Der Präsident mußte von einem abermaligen, in erster Linie durch die wiederholten starken Gehaltskurzungen und Etatverminderungen bedingten Rückgang der Mitgliederzahl berichten und bat die Versammlung, unablässig für die Gesellschaft zu werben Trotz der verringerten Einnahmen ist die Finanzlage, wie der Schatzmeister, Staatsbankdirektor Wettig, erklärte, infolge der Rücklagen der letzten Jahre noch befriedigend, zumal für das Jahrbuch von der Provinz Westfalen und der Vereinigung der Freunde der Universität Münster Spenden bewilligt wurden, für die wir auch an dieser Stelle verbindlichst danken

Das Präsidium und die satzungsgemäß ausscheidenden Vorstandsmitglieder wurden wiedergewählt Für die Ergänzung des Vorstandes sind Verhandlungen eingeleitet worden, deren Ergebnis der nächsten Hauptversammlung am 23 April 1933 vorgelegt werden soll Die Bibliothek konnte nur um 38 Bände vermehrt werden, der Leihverkehr dagegen ist gewachsen Eine Einladung der Stadt Mannheim zu einer außerordentlichen Tagung vom 17 bis 22 Juni 1933, bei der unseren Mitgliedern zu allen Veranstaltungen (Aufführungen, Vorträgen usw) freier Eintritt gewahrt wird, wurde dankbar angenommen

Um 2 Uhr fand im «Fürstenhof» ein gemeinsames Essen statt, bei dem neben anderen Rednern Professor Dr Zucker für die Universität Jena sprach Der Abend vereinte die Mitglieder wieder im Deutschen Nationaltheater zu einer vortrefflichen Aufführung des «König Johann», dessen Einstudierung Generalintendant Dr Franz Ulbrich persönlich übernommen hatte

Shakespeare-Aufführungen unter Goethes Leitung.

Festvortrag,
gehalten vor der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft
von
Werner Deetjen

In der Reichsgedächtniswoche dieses Jahres, veranstaltet zu Goethes hundertstem Todestag, hat sich die ganze kultivierte Welt einmütig zu Deutschlands größtem Dichter bekannt. Die englische Shakespeare-Gesellschaft ließ einen Kranz am Sarge niederlegen, und ihre deutsche Schwester schmückte sein Denkmal mit Lorbeer. Da lag es nahe, auch unsere Hauptversammlung unter das Zeichen Goethes zu stellen, der, seit er als Leipziger Student in einer Blumenlese die Bekanntschaft Shakespeares gemacht hatte, bis in seine letzten Tage ein begeisterter Lobredner des genialen Briten gewesen ist, der von sich sagen durfte, daß die erste Seite, die er von Shakespeare gelesen, ihn für sein ganzes Dasein gewonnen habe, dem die Zeit, in der er den gewaltigen Dramatiker kennenlernte, noch in spätem Alter als eine der schönsten Epochen seines Lebens erschien.

Wenn wir die lange Reihe von Vorträgen übersehen, die seit Gründung unserer Gesellschaft im Jahre 1864 in den Hauptversammlungen gehalten wurden, so finden wir, daß das Thema «Goethe und Shakespeare» schon zweimal (von Friedrich August Leo und Bernhard Suphan) behandelt worden ist. Aber beide Redner haben die Frage: Wie stellte sich Goethe als Intendant des Weimarer Hoftheaters zu dem stammverwandten Bühnendichter, d. h. was wissen wir von den Aufführungen Shakespearescher Dramen, die unter seiner Leitung stattfinden? nicht beantwortet. So reich der Goethische Nachlaß ist, so groß die Fülle der zeitgenössischen Berichte über ihn und sein Schaffen, über dies Thema sind wir verhältnismäßig wenig unterrichtet, und besonders vermissen wir die Regie-

bücher, die 1825 beim Brande des Weimarer Bühnenhauses zugrunde gingen. So erscheint es berechtigt, unter dankbarer Benutzung von Julius Wahles «Geschichte des Weimarer Hoftheaters unter Goethes Leitung» und anderen Vorarbeiten sowie mit Heranziehung der erhaltenen Theaterzettel einmal zusammenzufassen, was festgestellt werden kann.

Zunächst lernte der Dichter Shakespeares Werke nur durch die Lektüre kennen, aber noch vor Gründung des ständigen Hoftheaters (1791) hatte er in Weimar mehrfach Gelegenheit, von der Bellomoschen Truppe veranstaltete Shakespeare-Aufführungen zu sehen, und es ist sehr wahrscheinlich, daß die damals ungewöhnliche Bevorzugung des Briten im Spielplan auf den persönlichen Wunsch Goethes zurückzuführen ist, der sich in diesen Jahren wieder viel mit dessen Dramen beschäftigte. Der jugendliche Enthusiasmus, der uns aus seiner Frankfurter Shakespeare-Rede des Jahres 1771 entgegenflammt, war überwunden. Goethe hatte sich zu einer ruhigeren und reiferen Beurteilung, zu einem tieferen Verständnis des Meisters durchgerungen, und doch war ihm dieser noch «der Stern der schönsten Höhe».

1785 wurde die nüchterne Prosabearbeitung gegeben, in welcher der Hamburger Friedrich Ludwig Schröder den «Hamlet» den deutschen Bühnen zugeführt hatte, und zwar die Fassung von 1778 (mit Laertes und ohne die Totengrabszene). Um jene Zeit war von Goethe bereits der Plan gefaßt worden, in «Wilhelm Meisters theatralischer Sendung» durch die Gesellschaft Melinas eine «Hamlet»-Aufführung veranstalten zu lassen. Die Darbietung des Theaterleiters Bellomo wird, wie Max Herrmann mit Recht vermutet, auf die Fortsetzung des Romans fördernd gewirkt haben. In demselben Jahre gab Bellomo noch «Lear» und «Macbeth», 1789 den «Kaufmann von Venedig» und «Julius Caesar» (letzteren in der Dalbergischen Bearbeitung) und schließlich 1790 «Othello», dazwischen noch Umarbeitungen Shakespearescher Komödien von Großmann, Schink, Gotter, v. Einsiedel und Bromel, die von dem Original nicht viel übrig ließen. «Hamlet» brachte es im Laufe der Jahre zu mehreren Wiederholungen, während die anderen Werke meist nur einmal gespielt wurden.

Die Aufführungen mögen ziemlich mittelmäßig gewesen sein. Über eine Darstellung des «Othello» besitzen wir ein sehr abfalliges Urteil von Charlotte v. Lengefeld¹⁾. Dagegen erntete ein Gastspiel

¹⁾ An Schiller 9 I 1790

des Mannheimers Heinrich Beck als Hamlet (27 XII 1790) das Lob Goethes, der in ihm einen strebsamen, denkenden Künstler mit persönlicher Eigenart fand. Anna Amalia fühlte sich bei Beck sogar an den großen Ekhof erinnert. Ferner muß (die übrigens mit der berühmten Schauspielerfamilie nicht verwandte) Sophie Ackermann eine gute, auch in der Kostümierung äußerst geschickte Ophelia gewesen sein. Einen starken Eindruck empfing Goethe schließlich, als der große Schröder 1791 im Wittumspalais der Herzogin-Mutter, die im Gegensatz zu ihrem mehr zum französischen Drama neigenden Sohn Karl August lebhaft für Shakespeare interessiert war, einige Szenen aus «Hamlet» und «Lear» las.

*

Das erste Shakespearesche, zugleich überhaupt das erste bedeutende Werk, das unter Goethes Leitung nach Auflösung der Bellomoschen Truppe am neugegründeten Weimarer Hoftheater zur Aufführung gelangte, ist «König Johann».

Es geschah am 29. November 1791, gewählt war die auf Wieland fußende Übersetzung Eschenburgs. Goethe studierte den Künstlern die Rollen selbst ein und konnte als Ergebnis den «schönsten Gewinn» buchen. Der blutjungen, von Corona Schroter künstlerisch erzogenen Christiane Neumann, die ein bedeutendes Talent besaß und sich stets natürlich gab, vertraute er die Rolle des Knaben Arthur an, und er irrte sich nicht, wenn er glaubte, daß sie die Anlage hatte, eine vollkommene Darstellung zu geben. Von Goethe unterwiesen, tat sie nach seinem eigenen Urteil¹⁾ «wundervolle Wirkung», obwohl sie bis dahin nur geringere Aufgaben zu lösen hatte. Sie spielte, wie uns berichtet wird, «mit vieler Wärme und Sicherheit» und stellte «das treue Bild eines liebreichen, durch ein unversehrtes und schuldloses Gemüth ausgezeichneten und zugleich durch tiefe geistige Kräfte gehobenen Knaben dar», und ein Zeitgenosse charakterisiert die junge Künstlerin in den Worten «Die leiseste Erregbarkeit, mit dem regsten Eifer und Fleiß, die ätherisch holdeste Gestalt mit dem klangvoll zartesten Organ, das ausdrucksvollste Spiel mit tiefster Empfindung gepaart, erhoben sie zur anmuthigsten Erscheinung, die Auge und Herz immer zugleich erfreute»²⁾.

¹⁾ In den Tag- und Jahreshften W. A. Abt. 1 Bd. 35, S. 19.

²⁾ Heinrich Schmidt, Erinnerungen eines weimarschen Veteranen Leipzig 1856, S. 87.

In der Probe spielte Goethe den Kammerer Hubert, der den Auftrag erhalten hat, den Knaben Arthur zu blenden, aber, durch dessen Flehen erweicht, seine Absicht aufgibt. Von Genast¹⁾ wissen wir, daß der Dichter, da die kleine Neumann nicht genug Furcht vor dem glühenden Eisen zeigte, unwillig darüber dem Darsteller des Hubert das Eisen aus der Hand riß und mit so grimmigem Blick auf das Mädchen zustürzte, daß dieses entsetzt und zitternd zurückwich und ohnmächtig zu Boden sank. «Erschrocken kniete nun Goethe zu ihr nieder, nahm sie in seine Arme und rief nach Wasser. Als sie die Augen wieder aufschlug, lachelte sie ihm zu, küßte seine Hand und bot ihm dann den Mund.»

Was der Dichter damals mit der jungen Künstlerin erlebte, blieb ihm fest im Gedächtnis, und als er 1797 in der Schweiz die Nachricht erhielt, daß Christiane, die vor vier Jahren den Schauspieler Heinrich Becker geheiratet und ihm zwei Kinder geboren hatte, geschwächt durch künstlerische und physische Anstrengungen, in Weimar einem Lungenleiden erlegen war, schrieb er tief erschüttert ihr zum Gedächtnis die köstliche Elegie «Euphrosyne». Hier erscheint die Tote dem Dichter und spricht zu ihm die Worte

Denkst du der Stunde noch wohl, wie auf dem Brettergerüste
 Du mich der höheren Kunst ernstere Stufen geführt?
 Knabe schien ich, ein ruhrendes Kind, du nanntest mich Arthur
 Und belebtest in mir britisches Dichtergebild,
 Drohtest mit grimmiger Glut den armen Augen und wandtest
 Selbst den thranenden Blick, innig getauschet, hinweg
 Ach! Da warst du so hold und schutzttest ein trauriges Leben,
 Das die verwegene Flucht endlich dem Knaben entriß
 Freundlich faßtest du mich, den Zerschmetterten, trugst mich von dannen,
 Und ich heuchelte lang', dir an dem Busen, den Tod
 Endlich schlug die Augen ich auf und sah dich, in ernste,
 Stille Betrachtung versenkt, über den Liebling geneigt
 Kindlich strebt' ich empor und küßte die Hände dir dankbar,
 Reichte zum reinen Kuß dir den gefalligen Mund
 Fragte: Warum, mein Vater, so ernst? und hab' ich gefehlet,
 O! so zeige mir an, wie mir das Bess're gelingt
 Keine Muhe verdrießt mich bei dir, und alles und jedes
 Wiederhol' ich so gern, wenn du mich leitest und lehrst
 Aber du faßtest mich stark und drucktest mich fester im Arme,
 Und es schauderte mir tief in dem Busen das Herz
 Nem! mein liebliches Kind, so riefst du, alles und jedes,
 Wie du es heute gezeigt, zeig' es auch morgen der Stadt

¹⁾ Aus dem Tagebuch eines alten Schauspielers I, 83

Rühre sie alle, wie du mich gerührt, und es fließen zum Beifall
 Dir von dem trockensten Aug' herrliche Thränen herab
 Aber am tiefsten trafst du doch mich, den Freund, der im Arm dich
 Halt, den selber der Schein fruherer Leiche geschreckt

Ausstattung und Kostüme waren im Weimarer Hoftheater anfangs sehr bescheiden, und man konnte in dieser Hinsicht nicht mit anderen Bühnen wetteifern. Der Fundus an Kostumen und Requisiten reichte oft nicht aus, so daß man solche von anderswo entleihen mußte. Erst gegen das Ende von Goethes Intendantentätigkeit trat in diesem Punkt ein Wandel ein. An sich legte der Dichter auch auf Äußerlichkeiten zunächst wenig Gewicht. «Ein guter Schauspieler macht uns bald eine elende, unschickliche Dekoration vergessen, dahingegen das schönste Theater den Mangel an Schauspielern erst recht fühlbar macht». Er hielt sich an die Antike, wie er sie sah, glaubte er doch, wie später Schinkel, daß die Alten sogar absichtlich vermieden hatten, eine «gemeine physische Tauschung der Szene» zu bewirken, und hielt es für einen Fehler, daß das moderne Theater auf eine solche hinarbeite, weil diese Aufgabe entweder schlecht oder gar nicht gelöst werden konnte. Schließlich machte er auch aus der Not eine Tugend, denn die ihm zu Gebote stehenden Geldmittel waren äußerst gering. Um so mehr war er um gutes Sprechen, richtige Auffassung der Charaktere und Einheitlichkeit des Spiels bemüht.

Bei den Vorbereitungen zum «König Johann» hatte er die künstlerische Erziehung der kleinen Neumann als seine Hauptaufgabe angesehen. Sein weiteres Bemühen richtete sich darauf, alle übrigen Mitspielenden mit ihr in Einklang zu bringen. Einige den Zeitgenossen zu kühn erscheinende Reden wie außer der Zeit liegende Anspielungen, dazu fünf Nebenrollen wurden gestrichen¹⁾. Der Erfolg war groß, und deutlich erkannte man den Unterschied zwischen dieser Aufführung und früheren, die Goethe nicht geleitet hatte. Dabei war es keine leichte Aufgabe gewesen, die Künstler, die mit Ausnahme von drei aus der Bellomoschen Truppe hervorgegangenen, einander fremd gegenüberstanden, zu einer einheitlichen Gesamtwirkung zu führen.

Um so schmerzlicher hatte der Dichter es empfunden, «König Johann» nicht auch in Erfurt aufzuführen zu können, wo das Weimarer Hoftheater Gastspiele zu geben pflegte. Der ängstliche Regisseur Franz Fischer aus Prag wies darauf hin, daß in Erfurt

¹⁾ Vgl. Journal des Luxus und der Moden 1792 S. 36

österreichische Truppen standen, und man aus Rücksicht auf sie das Werk nicht bieten könne, weil darin ein österreichischer Erzherzog verspottet werde. Er glaubte auch nicht, daß der «König Johann» in Erfurt gefallen werde, wenn man aber eine Aufführung in der Nachbarstadt wagen wolle, müsse man einen anderen «idealischen Namen» für den Erzherzog einsetzen. Jedoch, der die Theatergeschäfte führende Kirms lehnte das ab, weil Goethe dergleichen nicht gern sehe, und es kam zur Darstellung des Werkes ohne diese Änderung, aber auch ohne die gefürchtete unliebsame Störung.

Noch bevor «König Johann» wiederholt wurde, ging (am 28 Januar 1792) «Hamlet» in Szene. Der Theaterzettel trug die Bemerkung «ganz nach dem Original». Die Intendanz wollte damit sagen, daß man von der heikommlichen Schröderschen Bearbeitung absah. Gewählt war auch in diesem Fall die Eschenburgsche Übersetzung ohne erhebliche Abänderung. Gestrichen wurden einige Hofleute, ein Hauptmann, ein Gesandter, der Bediente des Polonius, aber auch Fortinbras, d. h. Goethe unterdrückte gleich Schroder die ganze letzte Szene «In dieser wahren Gestalt», erklärte die Intendanz, «werden wir nach und nach die vorzüglichsten Schauspiele Shakespeares auf unserer Bühne sehen». Als Kuriosum sei angeführt, daß die Personen des Zwischenstücks sämtlich von Damen gegeben wurden, unter ihnen befand sich wieder die kleine Neumann. «Hamlet» ist in dieser Fassung nur zweimal in Weimar und einmal in Erfurt gegeben worden.

Schon am 14 April desselben Jahres folgte der erste Teil von «Heinrich IV.», dem sich eine Woche später der zweite anschloß. Nach Genast¹⁾ hatte Goethe selbst das Werk mit Benutzung der Eschenburgschen Übertragung bearbeitet. Jeder Teil war zu drei Akten zusammengezogen worden. Das Manuskript ist verbrannt. Bei der ersten Leseprobe konnte Krüger, der Darsteller des Falstaff, den rechten Ton nicht treffen. Darum las der Dichter selbst einige Szenen mit «sprudelndem Humor und treffender Charakteristik» vor und erreichte, daß der an sich talentvolle Schauspieler seinem Vorbild «in Ton und Gebärde» folgte, ohne es sklavisch nachzuahmen. Die kleine Neumann gab den gehanselten Kellnerjungen Franz. Die Aufnahme bei dem Weimarer Publikum war kuhl. Goethe zweifelte darum, ob man es wagen könne, das zweiteilige Werk auch in

¹⁾ A a O I, 91 f

Erfurt zu spielen, und griff auf die einteilige Bearbeitung in fünf Akten zurück, die Fischer im Anschluß an Schröder geschaffen hatte. Wie wir der Aufführung von «König Johann» — wenn auch nicht unmittelbar — die ergreifende Euphrosyne-Dichtung verdanken, so wirkte auch die Beschäftigung mit «Heinrich IV.» auf Goethes Schaffen. Der Dichter trug sich damals mit dem Gedanken, als Fortsetzung ein Lustspiel «Falstaff» zu schreiben, das mit dem Augenblick einsetzen sollte, als Sir John die Gunst seines jungen Königs verloren hat. Zwei humorvolle Szenenbruchstücke haben sich in Goethes Nachlaß gefunden, aus dem sie Alois Brandl als erster veröffentlichte.

Mehrere Jahre hindurch erschienen zunächst keine Shakespeareschen Werke im Weimarer Spielplan. Erst am 2. August 1795 wird «Hamlet» von neuem gegeben, und zwar in Lauchstadt. Der Aufführung folgten häufige Wiederholungen in Weimar, Erfurt, Rudolstadt und Lauchstadt selbst. Goethe hatte die zweite (sechssaktige) Schrödersche Bearbeitung (vom Jahre 1777) gewählt, in der die Gestalt des Laertes und die Totengraverszene, die in der ersten Redaktion fehlten, wieder eingesetzt waren. Der Dichter arbeitete damals bekanntlich am vierten und fünften Buch der «Lehrjahre». Wilhelm Meister fordert dort anfangs eine ungekürzte «Hamlet»-Aufführung, während Serlo, bei dem Goethe zweifellos an Schröder gedacht hat, gegenteiliger Ansicht ist. Schließlich sieht Meister, mit dem sich der Dichter hier offenbar identifiziert, die Notwendigkeit einer Bearbeitung ein und geht nun sogar ziemlich kühn mit dem Original um.

Als Theaterleiter scheint Goethe von Meisters die norwegischen Unruhen betreffend Plan keinen Gebrauch gemacht zu haben (Horatio fehlt im Personenverzeichnis des Theaterzettels!), aber wir dürfen annehmen, daß er von Schröder mindestens in einem wichtigen Punkte abwich. Er wird Hamlet zum Schluß haben sterben lassen. Auf Serlos Frage «Sind Sie auch unerbittlich, daß Hamlet am Ende sterben muß?» erwidert Meister «Wie kann ich ihn am Leben lassen, da ihn das ganze Stück zu Tode drückt?» Und auf Serlos Einwand «Aber das Publikum wünscht ihn lebendig» erklärt er «Ich will ihm gern jeden andern Gefallen thun, nur dießmal ist's unmöglich.» Wirklich stirbt Hamlet im Roman, denn es ist zu Anfang des zwölften Kapitels von vier fürstlichen Leichen die Rede, die zuletzt übrig bleiben.

Aus Bühnenrücksichten folgt Goethe Schröder wiederum in

der Zusammenziehung der Hofleute Gölldenstern und Rosenkranz zu einer Person, so heftig Meister auch diese Absicht Serlos bekämpft Andererseits Meister verlangt, daß die beiden Gemälde, «auf die sich Hamlet in der Scene mit seiner Mutter so heftig bezieht» (IV), in Lebensgröße im Grunde des Zimmers neben der Haupttür sichtbar sein sollten, «und zwar», fordert er, «muß der alte König in völliger Rüstung, wie der Geist, auf eben der Seite hangen, wo dieser hervortritt Ich wünsche, daß die Figur mit der rechten Hand eine befehlende Stellung annehme, etwas gewandt sei und gleichsam über die Schulter sehe, damit sie dem Geiste völlig gleiche, in dem Augenblicke, da dieser zur Thüre hinausgeht Der Stiefvater mag dann im königlichen Ornat, doch unscheinbarer als jener, vorgestellt werden» Aus einem Bericht (vom Jahre 1797), wahrscheinlich von Vulpius, wissen wir, daß die Szene in Weimar genau so gegeben wurde, und Hamlets Spiel entsprach durch die lebensgroßen Bildnisse der beiden Könige, die seinen kraftvollen Vergleich auszuhalten haben, ganz der Wirkung, die Meister von ihr erwartet Erst spät, nachdem er den Neudruck der ersten «Hamlet»-Ausgabe und den Kommentar von Steevens gelesen, sah Goethe ein, daß der Geist hier nicht in einer Rustung, sondern im Hauskleide auftreten müsse

Den Hamlet gab Heinrich Vohs Er besaß neben äußeren Vorzügen ein starkes Temperament, das ihn oft zu Übertreibungen verfuhrte, aber er wußte in den Geist seiner Rolle einzudringen und erwarb sich als Danenprinz große Beliebtheit Den König spielte Johann Jakob Graff, der wie Vohs erst von Goethe für das Weimarer Theater gewonnen worden war und bald dessen Hauptstütze wurde, und die Ophelia verkörperte Christiane Becker-Neumann Wenn Goethe ihr diese bedeutende Aufgabe zuerteilte, so wußte er, was er tat, er hat stets ein seltenes Geschick in der Wahl der geeigneten Persönlichkeiten bewiesen Es war die letzte größere Rolle, die diese «lieblichste der lieblichen Gestalten», wie wir sie gleich Ulrike v. Levetzow nennen dürfen, spielte In Weimar blieb ihr Andenken unvergessen, ja, ein würdiges Denkmal wurde ihr errichtet Da der Grund und Boden dieses Monuments Privatbesitz und als solcher der Allgemeinheit unzugänglich ist, ließ der langjährige Vizepräsident unserer Gesellschaft, der edle Dichter Ernst v. Wildenbruch, den Goethes «Euphrosyne» tief ergriff, im Weimarer Park eine Nachbildung errichten Dieser gab er neben Goethes Versen eigene, aus reinster Verehrung geflossene Auch ihm lebt

Euphrosyne, die große Künstlerin, die so früh dem Leben entrissen wurde, denn

Sterben ist nur eines Tages Enden,
 Tod nur Schlaf, der niemals wach gewesen
 Nie entschlaf, wer einmal noch gelebt

Die Neigung, eigene Bühnenbearbeitungen Shakespearescher Werke zu schaffen, hatte Goethe damals verloren. Als er 1796 den «König Lear» brachte, griff er abermals auf Schröder zurück, übrigens ohne Widerhall beim Publikum zu finden. Sein Streben, Shakespeare für die Weimarer Bühne zu gewinnen, wurde erst durch Schiller wieder belebt, der durch den Verkehr mit A. W. Schlegel in Jena dem Briten von neuem nahe getreten war. So las Schiller jetzt, nachdem er die antiken Tragiker studiert hatte, die gesamten Königsdramen mit hoher Bewunderung. «Richard III.» erschien ihm als «eine der erhabensten Tragödien», kein Werk Shakespeares habe ihn so an die griechischen Trauerspiele gemahnt. Am 28. November 1797 schrieb er an Goethe: «Der Muhe wäre es wahrhaftig wert, diese Suite von acht Stücken für die Bühne zu behandeln. Eine Epoche könnte dadurch eingeleitet werden. Wir müssen darüber wirklich konferieren.» Goethe erwiderte: «Ich wünsche sehr, daß eine Bearbeitung der Shakespeareschen Produktionen Sie anlocken könnte. Da so viel schon vorgearbeitet ist und man nur zu reinigen, wieder aufs neue genießbar zu machen brauchte, so wäre es ein großer Vortheil. Wenn Sie nur erst einmal durch die Bearbeitung des ‚Wallenstein‘ sich recht in Übung gesetzt haben, so mußte jenes Unternehmen Ihnen nicht schwer fallen.» Es ist nicht zur Bearbeitung der Königsdramen gekommen.

An sich wäre die Zeit für die großen Historien des Briten günstig gewesen, «jetzt», wie Schiller sagt,

Wo selbst die Wirklichkeit zur Dichtung wird,
 Wo wir den Kampf gewaltiger Naturen
 Um ein bedeutend' Ziel vor Augen sehn
 Und um der Menschheit große Gegenstände,
 Um Herrschaft und um Freiheit wird gerungen

Jetzt durfte die Kunst, die lange in den Niederungen des bürgerlichen Dramas verweilt hatte, auch «höheren Flug» versuchen. Schillers «Wallenstein» erschien bahnbrechend, aber für die realistische Kraft Shakespeares fehlte im allgemeinen der rechte Sinn. Im Weimarer Theaterleben war inzwischen ein Wandel eingetreten. Der Pariser Bericht Wilhelms v. Humboldt über das Spiel Talmas

und die tragische Bühne der Franzosen, den Goethe, überarbeitet, in den «Propyläen» veröffentlichte, hatte die Aufmerksamkeit auf eine Kunst gelenkt, die der Shakespeares diametral gegenüberstand. Man wollte trotzdem auf die Werke des großen Briten nicht verzichten, aber, meinte Schiller, man müsse sie «mit aller Besonnenheit, deren man fähig ist», aufführen.

So kam es 1800 zu seiner sehr freien Bearbeitung des «Macbeth». Schiller erfüllte damit einen Wunsch Goethes, der das Werk längst gern auf der Bühne gesehen hatte, da er es für Shakespeares bestes Theaterstück hielt, aber mit den vorhandenen Übersetzungen nicht zufrieden war («Es ist darin», sagte er, «der meiste Verstand in bezug auf die Bühne»). In wenigen Monaten beendete Schiller trotz schwerer Krankheit die Arbeit, und schon am 4. Mai fand die Uraufführung statt. Über Schillers Abhängigkeit von früheren Übertragungen und sein Verhältnis zum Original hat Albert Koster eine mustergültige Untersuchung geliefert¹⁾. Ebenso wissen wir durch ihn, was Schiller Wilhelm Schlegel für die Versgestaltung verdankt, so daß wir uns hier nur mit der Aufführung zu beschäftigen haben.

Daß Goethe mit der kühnen Bearbeitung Schillers einverstanden war, ja, noch einen Monolog eingeschoben haben wollte, erklärt sich aus seinem damaligen Streben, der «Natur nachlassig rohe Töne» zu verbannen, die Antike zu erneuern und das klassische Drama der Franzosen zu beleben.

Sein Hauptinteresse widmete er als Regisseur den Hexenszenen. Schiller wünschte, dem Auftreten der Hexen ein dem antiken Chor verwandtes Gepräge zu geben, Goethe ging darauf ein, obwohl er in Italien die in echt Shakespeareschem Stil gehaltene Hexenküchenszene für den «Faust» geschrieben hatte, und ließ die Hexen durch junge Mädchen spielen, schön von Wuchs und geschmackvoll gekleidet. Sie waren ziemlich unbeweglich und sprachen nach Eumeniden Art langsam und feierlich. Das war schwerlich im Geiste Shakespeares und paßte auch nicht zu Reichardts Musik, die ursprünglich für Burgers Übertragung bestimmt war. Vollkommen verfehlt war ferner, daß (IV, 4) Hekate im Wolkenwagen vom Himmel herabschwebte, statt hinter dem Kessel aus dem Erdboden aufzusteigen, wie Schiller in der Bühnenanweisung forderte. Eine andere Forderung Schillers lehnte Goethe

¹⁾ Schiller als Dramaturg. Berlin 1891. S. 19 ff.

mit Recht ab Dieser wollte, daß die Darstellerin der Lady (II, 4) mit bluttriefenden Händen erscheine, d. h. daß sie sich vorher die Hände rot anstreiche, damit dem Publikum das Ringen der Hände im fünften Akt verständlich werde, sie sollte sie förmlich auswinden, aber ein solcher Effekt war nicht nach Goethes Geschmack ¹⁾

Mehr denn je kümmerte er sich für die «Macbeth»-Aufführungen um jede Einzelheit, ja, er ließ sogar bessere Requisiten anschaffen Die seit dem «Wallenstein» an den Vers gewöhnten Künstler sprachen gut Die Titelrolle spielte Vohs, der zwar nicht genügend memoriert hatte, aber durch seine lebendige, innerliche Darstellung dem Werk vor ausverkauftem Hause, in dem ein großer Teil der Plätze von Jenaer Studenten besetzt war, zu einem Siege verhalf, wie ihn die Shakespeareschen Dramen sonst nicht in Weimar errungen hatten Eine tiefe Erschütterung scheint sich vor allem der Zuhörer bemächtigt zu haben, als Vohs die Worte sprach «Ich konnte nicht Amen sagen» Selbst das Pfortnerlied, das Schiller eingeschoben hatte, wurde als Bereicherung angesehen, und nur wenige wagten es, die veredelnde Darstellung der Hexen als dem Stil des Werkes nicht entsprechend abzulehnen Goethe blieb übrigens bei seiner Auffassung der Hexen, noch 1830 verspottete er die, welche sie «abschreckend mit Ziegenbarten» auftreten lassen

In Lauchstadt war der Erfolg trotz des starken Andranges weniger groß Nur einige Szenen der an sich guten Aufführung gefielen Der Schauspieler Becker berichtet an Schiller (25 Juni 1800) «Vorzüglich fanden die Studenten die englischen und schottischen Armeen, welche aus siebzehn Mann bestanden, nicht vollzählig, und es wurden die Stellen, wo von den Armeen gesprochen wurde, lächerlich Es ist nicht möglich, auf dem Theater hier ein Stück, welches Statisten erfordert, zu geben, denn es liegen nur sechs Mann Soldaten hier, wovon man vier bekommen kann, man muß also zu Bauern und dergleichen Leuten seine Zuflucht nehmen Die Haupt-Gefechte hatten wir ganz weggelassen und bloß hinter dem Theater gemacht, auch war es recht gut, denn das Fechten des Herrn Vohs und Graf wurde belacht, und gepfiffen, wie würde es erst den armen Bauern, die hier Ritter und Soldaten vorstellen musten, ergangen sein?» ²⁾ Auch bei einer Wiederholung scheint in Lauchstadt die Aufnahme nicht besser gewesen zu sein Ein Stu-

¹⁾ Genast a. a. O. I, 118

²⁾ Briefe an Schiller Hrsg. von L. Ulrichs, Stuttgart 1877 S. 371

dent schreibt «Es stürmte und regnete bei den kolossalen Handlungen des Macbeth immerfort, aber er selbst wurde so in's kleine gezogen, und das Theater erschien mir dazu wie eine Marionettenbühne. Wir haben über manches tapfer gelacht» Man muß bedenken, daß das Lauchstadter Theaterchen ein elender, schuppenartiger Bau war, in dessen Innern man alles, was draußen vorging, vernahm.

In späteren Jahren (1804, 06, 08 und 10) fanden in Weimar Wiederholungen in teilweise anderer Besetzung statt.

Gleich nach dem «Macbeth» wagte sich Goethe, ermutigt durch den Erfolg, noch einmal an den «Lear». Auf dem Theaterzettel (24. Oktober 1800) stand zwar wieder wie bei der Schröderschen Bearbeitung «ein Trauerspiel nach Shakespeare», aber er weicht von dem früheren ab. Das Werk wurde jetzt, wie die Besprechung im «Journal des Luxus und der Moden»¹⁾ besagt, «fast ganz unverstummelt und nach seiner ursprünglichen Form» dargestellt. Von Schröders Bearbeitung, in der Cordelia am Leben bleibt, ist jedenfalls abgesehen worden, denn es wird ausdrücklich die Szene erwähnt, in der Lear mit dem Leichnam der erdrosselten Tochter die Bühne betritt. Die Aufführung trug einen durchaus einheitlichen Charakter, und im Gegensatz zu früher wurden auch die kleinen Rollen nicht vernachlässigt. Graffs Leistung als Lear scheint gut, wenn auch nicht vollkommen gewesen zu sein. Sein bedeutendster Moment war das Erwachen in Cordelias Armen.

Größeren Eindruck hinterließ 1803 «Julius Caesar» auf der Weimarer Bühne. Er wurde in der neuen kongenialen Übersetzung A. W. Schlegels geboten. Goethe, der für den Stoff von Jugend an interessiert war und eine Zeitlang einen eigenen «Caesar» plante, hatte mit heißem Bemühen viele Abende den Einzel- und Gesamtproben gewidmet. An Schlegel schrieb er (2. Okt. 1803) «Ich habe mich recht gesammelt, mit völligem Bewußtseyn diese schwierige Unternehmung zu leiten, und ich kann sagen, daß alle, die dabey zu thun haben, sich nach Vermögen bestreben, mit dem Autor und dem Übersetzer zu wetteifern». Drei junge Leute, die noch nie die Bühne betreten hatten, unterwies Goethe acht Wochen lang so, daß sie ohne Beeinträchtigung der Gesamtwirkung auftreten konnten.²⁾ «Ohne diese Vorbereitung», bekannte er stolz, «ware diese Vorstel-

¹⁾ Bd 15, S. 650 f.

²⁾ J. Wahle, S. 162.

lung unmöglich gewesen » Zu ihnen gehörte auch Pius Alexander Wolff, Goethes Lieblingsschüler in der Schauspielkunst, der sich allmählich zum bedeutendsten Künstler des Weimarer Hoftheaters entwickelte Wolff gab bei seinem ersten Auftreten im «Caesar» gleich drei Rollen, den Cinna, den Marullus und den Messala Die Portia wurde von seiner späteren, ähnlich berühmt gewordenen Gattin Anna Amalia Malkolmi, damals Frau Miller, gespielt, für die sich Goethe sehr interessierte (Bei der zweiten Aufführung hieß sie Frau Becker, d. h. sie war die zweite Gattin Wilhelm Beckers geworden Wolff wurde ihr dritter Gatte)

Der Dichter konnte sich auch diesmal zu wesentlichen Veränderungen nicht entschließen Dem Übersetzer bekannte er «Bei der unendlich zarten Zweckmäßigkeit des Stücks, in die man sich so gern versenkt, scheint kein Wort entbehrlich, sowie man nichts vergißt, was das Ganze fordert, und doch wünscht man, zur äußern theatralischen Zweckmäßigkeit noch hie und da durch Nehmen und Geben nachzuhelfen Doch liegt, wie bei Shakespeare überhaupt, alles schon in der Grundlage des Stoffs und der Behandlung, daß, wie man irgendwo zu rücken anfangt, gleich mehrere Fugen zu knistern anfangen, und das Ganze den Einsturz droht » Im übrigen erzählt er «Wir fuhren hier den Julius Caesar, wie alle Stücke, die einen größeren Apparat erfordern, nur mit symbolischer Andeutung der Nebensachen auf, und unser Theater ist, wie ein Basrelief¹⁾ oder ein gedrangtes historisches Gemahle, eigentlich nur von den Hauptfiguren ausgefüllt » und fügt hinzu «Die Shakespeareschen Stücke lassen sich besonders so behandeln, weil sie wahrscheinlich zuerst für beschränkte Theater geschrieben worden²⁾ » Sie auf eine größere Bühne zu verpflanzen, wo die Wirklichkeit mehr gefordert wird, wenn das Wahrscheinliche geleistet werden soll, sei eine Aufgabe Ifflands in Berlin. Die reliefartige Anordnung auf der Bühne hat drei Jahre nach Goethes Tode noch Gottfried Semper im Gegensatz zu dem damaligen Geschmack empfohlen

Den Leichenzug Caesars hatte Goethe allerdings viel weiter ausgedehnt, als das Drama ihn fordert, und zwar nach antiker Überlieferung mit Blasinstrumenten, Liktoren, Fahnenträgern, mit verschiedenen Feretris, die Städte, Burgen, Flüsse und Ahnen-

¹⁾ Wie Basreliefs erschienen ihm auch einige Scenen des Aristophanes (Brief an Schiller v 8 April 1797)

²⁾ Goethe an Schlegel, 27 Okt 1808

bilder zur Schau trugen, ferner mit Freigelassenen, Klageweibern, Verwandten usw. Er hoffte, damit einmal «auch die rohere Masse heranzuziehen, bey halbgebildeten dem Gehalte des Stucks mehr Eingang zu verschaffen und gebildeten ein geneigtes Lacheln abzugewinnen»¹⁾ Wir denken an die Worte des Direktors im «Vorspiel auf dem Theater», der der Menge zu behagen wünscht

Ich weiß, wie man den Geist des Volkes versohnt

Man kommt zu schau'n, man will am liebsten sehn
Wird vieles vor den Augen abgesponnen,
So daß die Menge staunend gaffen kann,
Da habt Ihr in der Breite gleich gewonnen,
Ihr seid ein vielgeliebter Mann

Mit dieser Erkenntnis Goethes hängt auch seine Vorliebe für die Szene mit dem Poeten Cinna zusammen. Sie sei notwendig, meinte er, um dem Publikum eine «Diversión» zu machen und «das Vergangene», d. h. den furchtbaren Ernst des dritten Aktes auszulöschen. Auch erschien sie ihm, der die Volksszenen so stark betonte, erforderlich, weil man hier das Volk «in seiner ausgesprochenen Vernunftlosigkeit» sehe, d. h. so, wie er es selbst im «Egmont» unter Shakespeares Einfluß gezeichnet hatte. Freilich fühlte Goethe, daß Cinna zu unvermittelt auftrete, gleichsam vom Himmel falle. Er dichtete darum für diese Rolle zwölf gereimte Verse, durch die der Poet sich deutlicher exponieren und seine Wirkung lebhafter äußern sollte²⁾. Alle Versuche, sie aufzufinden, sind leider bisher gescheitert. — Die Absicht, einen Epilog zum «Caesar» zu schreiben, hat Goethe offenbar bald aufgegeben.

Auf das Gelingen der Aufführung war er besonders stolz, weil man ihm berichtete, daß das Werk in England nie unverkürzt und seit fünfzig Jahren gar nicht mehr gegeben worden war, weil selbst ein Garrick daran gescheitert sei³⁾. Dalberg hatte (1785/86) in Mannheim den «Caesar» mit großem Aufwande inszeniert, ohne ihn beleben oder lebendig erhalten zu können⁴⁾. Freilich, meinte Goethe, habe nur die Schlegelsche Übersetzung eine solche Darstellung wie die Weimarer möglich gemacht, wie auch das Publikum unaufgefordert eingesehen habe⁵⁾.

¹⁾ Goethe an Schlegel, 6 Okt 1803

²⁾ Goethe an Schlegel, 27 Okt 1803

³⁾ Goethe an Schlegel, 20 Okt 1803

⁴⁾ Ebenda

⁵⁾ Ebenda

Besonders Schiller nahm von der Aufführung einen starken Eindruck mit, die überwältigende Wirkung der Volksszenen hatte ihn begeistert¹⁾ Wir dürfen daraus schließen, daß diese sehr lebensvoll gegeben worden sind, wenn auch die spätere Meisterschaft der Meininger in der Forumsszene noch nicht erreicht werden konnte Am Tage darauf (2 Okt 1803) schrieb Schiller an Goethe «Es ist keine Frage, daß der ‚Julius Caesar‘ alle Eigenschaften hat, um ein ordentlicher Pfeiler des Theaters zu werden Interesse der Handlung, Abwechslung und Reichtum, Gewalt der Leidenschaft und sinnliches Leben vis a vis des Publikums — und der Kunst gegenüber hat er alles, was man wünscht und braucht Alle Muhe, die man also noch dran wendet, ist ein reiner Gewinn, und die wachsende Vollkommenheit bei der Vorstellung dieses Stücks muß zugleich die Fortschritte unseres Theaters zu bezeichnen dienen — Für meinen Teil ist mir das Stück von unschatzbarem Werth, mein Schifflein wird auch dadurch gehoben Es hat mich gleich gestern in die thatigste Stimmung gesetzt» Goethe antwortete noch an demselben Tage «Ich habe mich sehr über das gestern Geleistete gefreut, am meisten durch Ihre Theilnahme Bei der nächsten Vorstellung schon hoffe ich die Erscheinung zu steigern, es ist ein großer Schritt, den wir gleich zu Anfang des Winters thun Ich will gern gestehn, daß ich es auch in dem Sinn unternahm, Ihre wichtige Arbeit zu fordern» Das «Schifflein», von dem Schiller spricht, die «wichtige Arbeit», die Goethe nennt, ist «Wilhelm Tell», der denn auch stark von «Julius Caesar» beeinflußt wurde

Für die zweite Aufführung, die eine Woche später folgte, wurden neue Proben angesetzt, «um so manches nachzuholen und aufzuputzen», wie der Intendant sagte Für Schlegel, der Goethe für seine Bemühungen tief dankbar war, bedeuteten die Weimarer Aufführungen, über die er genaue Berichte erhielt, jedenfalls einen starken Antrieb, in seinem Übersetzungswerk fortzufahren Auch war er durch Goethes Belehrung in der Lage, Iffland wertvolle Ratschläge zu erteilen, als dieser sich anschickte, den «Caesar» in Berlin zu geben Goethes Wunsch, Schlegel möge den Weimarer «Caesar» selbst sehen, hat sich allerdings nicht erfüllen lassen Das Interesse des Publikums an Shakespeare war damals doch nicht stark genug, um das Werk öfter als zweimal in Weimar und einmal in Lauchstadt geben zu lassen Die Weimarer Bühne war

¹⁾ Genast a a O I, 144

nach Schillers Urteil auch zu eng für eine solche Darstellung, von der Lauchstadter ganz zu schweigen

Ähnlich ging es mit dem «Othello», der in der Übersetzung des jüngeren Voß am 8 Juni 1805 zuerst in Szene ging¹⁾ Schiller hatte längst gewünscht, das Drama auf der Weimarer Bühne zu sehen. Da er selbst nicht zur Übersetzung und Bearbeitung kam, hatte er den Sohn des Homerübersetzers dazu angeregt und ihn bei der Ausführung eingehend beraten und unterstützt. Schillers Hoffnung, den «Othello» persönlich einstudieren zu können, scheiterte. Das Schicksal rief ihn schon vorher ab, und Goethe übernahm statt seiner diese Aufgabe mit gewohnter Sorgfalt. Die Bearbeitung zeigt wesentliche Veränderungen und Kürzungen und ist im allgemeinen wieder von dem Streben beherrscht, das Original zu veredeln und gewisse Kühnheiten zu mildern. Auf Goethes Anregung hatte Zelter drei Kompositionen für die Aufführung geschaffen, darunter das Weidenlied am Ende des vierten Aktes, das Amalie Wolff sehr wirkungsvoll vortrug. Ihre Leistung als Desdemona scheint ebensogut gewesen zu sein wie die Beckers als Jago, der alles Grelle in der Darstellung vermied und die von ihm bis in alle Einzelheiten fein ausgearbeitete Rolle mit einem gewissen soldatischen Humor ausstattete. Haude als Othello ließ dagegen manches zu wünschen übrig²⁾, auch die anderen Künstler konnten die Schwierigkeiten, welche die trotz Schillers Besserungen wenig glückliche Vergestaltung bot, nicht ganz überwinden, und so hatte die Aufführung, zumal die Darstellerin Silke die Rolle der Bianca in übler Laune absichtlich verdarb, keinen vollen Erfolg. Die meisten Zuschauer fühlten sich gequält, und selbst die verständnisvolleren, die die Meisterschaft Shakespeares im Psychologischen erkannten, wurden der Bedeutung des Werkes nicht gerecht.

Noch einmal (1806) führte Goethe «König Johann» auf, mit dem ihn eine auf wehmütiger Erinnerung beruhende besondere Vorliebe verband, und zwar diesmal in Schlegels Übertragung, aber das Publikum versagte dem Werk gegenüber auch jetzt, die Aufführung konnte nicht wiederholt werden.

Drei Jahre darauf folgte Schlegels «Hamlet». Das Werk Shakespeares, das Goethe stets am stärksten fesselte, das ihm immer wieder Probleme zu lösen gab, lockte ihn jetzt in der meisterhaften

¹⁾ Vgl. Conrad Hofer, Schillers sämtliche Werke. Hrg. von Otto Gunther und Georg Witkowski, Leipzig: Max Hesse XII, S. 225 ff.

²⁾ Vgl. Werner Deetjen, Die Gochhausen. Berlin 1923, S. 149.

Verdeutschung des Romantikers zu einem neuen Versuch, es für die Weimarer Bühne zu gewinnen. Der Dichter nahm gemeinsam mit P. A. Wolff im Hinblick auf die Bühnenwirkung einige Änderungen und vor allem Kürzungen vor, ohne sich auch nur annähernd so weit vom Original zu entfernen, wie Schröder es getan hatte, und ohne ferner seine eigenen Bearbeitungsvorschläge aus dem «Wilhelm Meister» zur Tat werden zu lassen. Das Deutsche Nationaltheater besitzt ein Regiebuch, das offenbar bald nach dem Brande von 1825 entstanden ist. Es hat zuerst Hans Daffis vorgelegen, und nachdem auch ich durch das freundliche Entgegenkommen der Generalintendanz Einsicht nehmen durfte, bin ich überzeugt, daß das Buch zum Ersatz des verbrannten aus der Erinnerung geschaffen worden ist, und wir in ihm im wesentlichen eine Wiederholung der Goetheschen Einrichtung zu sehen haben. Die Englandreise des Danenprinzen, auf die Wilhelm Meister nicht verzichten zu können glaubte, fehlt, und wie früher Fortinbras. Da wir aus einem Briefe Wolffs an Blumner wissen, daß Goethe für diese Aufführung auch eigene Verse eingeflochten hat, müssen wir es mit Daffis für sehr wahrscheinlich halten, daß einige Zeilen des Weimarer Regiebuchs, die den Waffentausch im Zweikampf mit Laertes begründen sollen, von Goethe stammen. Sie lauten

Ha, was ist das? Ich bin verwundet!
 Wie, Laertes, heißt das redlich handeln,
 Im Ritterspiel, der Übung nur geweiht?
 Euch eine Klinge, wie zum Kampf zu wahlen?
 Gebt mir Genugthuung, laßt uns die Waffen wechseln.¹⁾

Wolff war von seinem Meister tief in das Studium der Titelrolle eingeführt worden, aber als es zur Aufführung kam, war Goethe in Jena so stark beschäftigt, daß er sich nicht frei machen konnte, und Wolff hatte neben seiner bedeutenden schauspielerischen Aufgabe auch die Regie zu führen.²⁾ Die Aufführung fiel darum im ganzen unbefriedigend aus. Die Szene mit dem Geist, der Goethe so große Bedeutung beilegte, verfehlte durch falsche Anordnung sogar ganz ihre Wirkung.³⁾ Frau Wolff versagte als Ophelia besonders in den Wahnsinnsszenen, auch mangelte ihr das für diese Rolle notwendige zart Mädchenhafte, das Christiane

¹⁾ Vgl. auch die Schilderung einer späteren Aufführung bei Martersteig, P. A. Wolff S. 57

²⁾ Martersteig, a. a. O. S. 53

³⁾ Ztg. f. d. eleg. Welt 1809, Nr. 103

Becker-Neumann eigen gewesen war Wolffs Leistung als Hamlet, die später so berühmt wurde, war trotz guter Einzelheiten noch keineswegs vollkommen, jedenfalls nicht einheitlich. Auch soll Wolff nach Ansicht der Zeitgenossen das Gebardenspiel übertrieben haben, er verstieß damit gegen Goethes Vorschriften, von denen wir uns einen Begriff machen können, wenn wir die Mahnung nachlesen, die er einem angehenden Schauspieler, als dieser den Monolog «Sein oder nicht sein» vor ihm rezitierte, an das Herz legte «Bei Veränderungen der Stellungen und Geberden ist vorzüglich zu beachten, daß sie vorbereitet und langsam geschehen, nicht etwa mitten in der Rede, wobei immer Mäßigung hauptsächlich zu empfehlen ist, damit man zur Steigerung der Effecte Ausdauer gewinnt»¹⁾ Auch Friedrich Hildebrand v. Einsiedel, der Hofmarschall Anna Amalias, dessen beachtenswerte «Grundlinien zu seiner Theorie der Schauspielkunst» Charakteristiken der Rollen Falstaffs und Hamlets enthält (sie wurde damals in Weimar gern gelesen, und eine so bedeutende Frau wie Caroline Schlegel in Jena beurteilte sie sehr günstig), empfahl für den «Hamlet»-Monolog «sehr wenige bloß rednerische Geste»²⁾ Heute sind wir anderes gewöhnt, und die Darstellung jener Zeit würde uns kaum zusagen. Goethe legte Wert darauf, daß der Schauspieler den größten Teil des Monologs in derselben Stellung spreche. Dieses Beharren «teile dem Zuschauer das Gefühl einer gewissen Ruhe und Sicherheit mit, das jeder Darstellung wohl zustatten komme, und sei bei tragischen Rollen insbesondere von größerer Wirkung als das öftere Wechseln der Stellung und der Gesten, wenn diese nicht durch besondere Ursachen etwa bedingt würden» Sehr genau, fast pedantisch besprach Goethe mit dem Neuling die Haltung der Glieder. Alles und jedes mußte miteinander übereinstimmen, immer war er auf ein «gutes Bild» bedacht, und was gegen die «Regeln der Schönheit» verstieß, wurde verworfen. Seine Demonstrationen begleitete er mit den Worten «Nur langer Umgang mit der Malerei, mit der Antike insbesondere, verschafft uns eine solche Gewalt über die Teile des Körpers, denn es gilt hier nicht sowol Nachahmung der Natur als ideale Schönheit der Form» Auf's strengste verlangte er, daß man jedes Wort, das auf der Bühne fiel, im Zuschauerraum verstand. Jede Silbe sollte deutlich ausgesprochen, kein Wort unterdrückt

¹⁾ Heinrich Schmidt, Erinnerungen (S. oben) S. 110

²⁾ Leipzig 1797 S. 134

werden Um der Verständlichkeit willen ging er sogar so weit, Schlegels Text zu verbessern Bei der Stelle «die unsers Fleisches Erbtheil, 's ist ein Ziel, aufs innigste zu wünschen» erklärte er «Das ist ganz gefehlt, setzen Sie ein ‚sind‘ dazu¹⁾, wenn es nicht dasteht »

Das Jahr 1810 brachte ein Gastspiel Ifflands als Lear Gewählt war Schröders Bearbeitung, aber der große Künstler ging vielfach auf das Original zurück, ergänzte Fehlendes und verbesserte Mangelhaftes²⁾ Die Eingangsszene freilich, deren Bedeutung Lorenz Morsbach erst kürzlich wieder betonte³⁾, wurde wie bei Schröder unterdrückt, und zwar durchaus im Einverständnis mit dem Intendanten Die kluge Caroline Jagemann schreibt in ihren «Erinnerungen»⁴⁾ «Daß Goethe diese Methode verteidigt, gehört zu seinen Unbegreiflichkeiten Er halt die Handlungsweise des alten Königs für so töricht, daß man keinen Respekt vor ihm haben könne, und wenn man durch sein Leiden Mitleid erwecken wolle, müsse man die Veranlassung klug verbergen » Später hat er die Verteilungsszene sogar als «absurd» bezeichnet Der zwar körperlich Alternde, geistig aber immer Junge stand auf der Seite der Jugend In einem Sinnspruch erklärte er später

Ein alter Mann ist stets ein König Lear! —
Was Hand in Hand mitwirkte, stritt,
Ist längst vorbegegangen
Was mit und an dir hegte, litt,
Hat sich wo anders angehangen
Die Jugend ist um ihretwillen hier
Es wäre törig zu verlangen
Komm, altele du mit mir

Verwöhnt durch Schlegels Übersetzungen des «Caesar» und «Hamlet», empfand man in Weimar, daß die Prosa ungünstig auf Ifflands Darstellung einwirkte Seine Wiedergabe der Wahnsinnszenen dagegen in ihrer realistischen Kraft, wie man sie in Weimar damals nicht kannte, wurde viel bewundert

Die Jagemann hatte auf Bitten Ifflands die Cordelia übernommen Sie soll in jedem Wort, in jeder Bewegung tiefe Liebe

¹⁾ D h hinter «Erbtheil»

²⁾ Die Erinnerungen der Karoline Jagemann Hrg. v E v Bamberg S 868

³⁾ Die Eingangsszene von Shakespeares König Lear Nachr d Göttinger Ges d Wissenschaften, 1930, S. 294 ff

⁴⁾ S 487

und rührende Sorge für den kranken Vater zum Ausdruck gebracht haben. Auch die Proben leitete sie und bereitete alles so sorgfältig vor, daß mit dem berühmten Gast nur eine einzige stattzufinden brauchte. Von einem Anteil Goethes an der Aufführung erfahren wir nichts. Er war durch mancherlei Enttäuschungen und Kabbalen theatermüde geworden. Es begann sich jetzt jene Stimmung seiner zu bemächtigen, die nach dem Bruch mit der Weimarer Bühne (1817) zu einer sehr schroffen Verurteilung des gesamten Theaterwesens in «Wilhelm Meisters Wanderjahren» führte.

Dennoch setzte er sich noch einmal für ein Shakespearesches Werk ein, indem er sogar eine eigene Bearbeitung für die Weimarer Bühne schuf «Romeo und Julia». Schon in seiner Jugend hatte er sich im Gegensatz zu Christian Felix Weiße ihm wenig behagenden wägrigen Ruhrstück mit einem dramatischen Plan «Der neue Romeo» beschäftigt, den er aber in der Erkenntnis, daß das Werk seine Kräfte übersteige, wieder fallen ließ. Immerhin befaßte er sich damals auch mit dem Shakespeareschen Original, und die Gestalt des Pater Lorenzo wirkte nach auf seinen Einsiedler im «Satyros».

Die erste Anregung zu einer Bühnenbearbeitung der Shakespeareschen Tragödie war von Rühle v. Lilienstern ausgegangen und durch P. A. Wolff Goethe vermittelt worden. Es mag sein, daß Goethe, der damals mit dem Wolffschen Ehepaar Differenzen gehabt hatte, auch, um die beiden ihm unentbehrlichen Künstler durch Schaffung wirksamer Rollen wieder versöhnlich zu stimmen, darauf einging¹⁾. Jedenfalls nahm er die Anregung mit Interesse auf, wich aber von dem ihm überreichten Plan ganz ab. Nur die vorgeschlagene Verlegung des größten Teils der Exposition auf den Maskenball wurde von ihm übernommen. Von seiner Bearbeitung (7 bis 31. Dezember 1811) kennen wir zwei Fassungen, die eine stammt völlig von ihm selbst, an der anderen ist Riemer beteiligt. Die Aufführung, die trotz der erheblichen Kürzungen drei Stunden dauerte, fand am 1. Februar 1812 statt.

Die Schwächen der überaus kühnen, Goethe mit Recht von vielen verurteilten Bearbeitung sind bekannt. Was der Dichter beabsichtigte, erfahren wir aus seinem Brief an Caroline v. Wolzogen (28. Februar 1812): «Die Maxime, der ich folgte, war, das Interessante [damit meinte er alles, was zur Haupthandlung gehört] zu

¹⁾ Wolff an Blümner 26. Dezember 1811. Vgl. Wahle S. 249.

concentriren und in Harmonie zu bringen, da Shakespeare nach seinem Genie, seiner Zeit und seinem Publikum viele disharmonische Allotria zusammenstellen durfte, ja mußte, um den damals herrschenden Theatergenius zu versöhnen» Als «disharmonische Allotria» erschien dem alten Goethe vor allem die Mischung von Tragik und Komik, die er jetzt als unertraglich empfand Mit großer Liebe ist der Dichter an die Arbeit gegangen, er gestand «ich habe wohl niemals dem Shakespeare tiefer in sein Talent hineingeblickt»¹⁾ August Sauers Behauptung, Goethes Verhältnis zu Shakespeare habe, als er die Bearbeitung von «Romeo und Julia» begann, «auf dem Gefrierpunkt» gestanden, ist jedenfalls ganz irrig Es fiel Goethe vielmehr nicht leicht, alles, was ihm für seine Zeit fremdartig schien, zu beseitigen Er benutzte Schlegels Übertragung die er schon bei ihrer Entstehung mit lebhaftem Beifall begrüßt hatte, zog aber auch den Urtext und Wielands Übersetzung heran

Die Malerin Luise Seidler²⁾ hatte Gelegenheit, einer der Lese-
proben im Hause des Dichters beizuwohnen und die unermüdliche
Geduld zu bewundern, mit der er einzelne Stellen von den Schau-
spielen bis zum Gelingen der kleinsten Tonschattierungen wieder-
holen ließ Durch wiederholtes Lesen sollte erst das Verstandnis
der Rollen erreicht werden, bevor man sich den Wortlaut einprägte
Das Memorieren, meinte Goethe, habe keinen Zweck, wenn der
Text nicht vorher völlig verstanden worden sei

Während der Bühnenproben widmete der Dichter der opern-
haften Ballszene des ersten Aktes besondere Sorgfalt Diese Szene,
deren Gesänge uns an den zweiten Teil des «Faust» gemahnen

Zündet die Lampen an,
Windet auch Kranze dran,
Hell sei das Haus!
Ehret die nachtige
Feier mit Tanz und Schmaus,
Capulet der Prachtige
Richtet sie aus
Kommet, ihr Freunde viel,
Gastlich zu Tanz und Spiel,
Frei ist die Bahn!
Was er bereitete,
Wohl ist's getan
Seltsam Gekleidete,
Tretet heran

¹⁾ Brief an Remhard vom 13 Februar 1812

²⁾ Erinnerungen. Hrsg v Hermann Uhde Neue Ausg Berlin, S 80

wurde immer wieder durchgeübt, ehe sie ihn befriedigte «Auch auf das Einzelne und Einzelste», wird uns erzählt, «richtete er seinen scharfen Blick So durften nicht zu viele der Gäste in dieser Szene auf einmal aus demselben Eingang eintreten und nicht zu rasch aufeinander folgen» Ferner duldete er nicht, «daß die Masken sich zu weit nach vorn bewegten und zu gedrängt nebeneinander standen und gingen» Für Gruppenbildung interessierte sich Goethe besonders, er beklagte, daß das Theater seiner Zeit immer nur sentimentale oder pathetische Gruppen kenne, «da doch noch hundert andere denkbar sind» Auch auf würdige Abgänge und, wie im «Hamlet», auf eine genaue Einstudierung der Fechtscene war er in diesem Fall bedacht¹⁾ Die Stellungen waren überall so geordnet, daß die Hauptpersonen vorherrschten, und daß die Straße, auf der Mercutio und Tybalt fallen, «erst wie zufällig von Einzelnen betreten, dann von Parteigängern und endlich von dem zahlreichen Gefolge des Prinzen gefüllt wurde» Diese Steigerung war offenbar gut gelungen

Goethe strebte in jenen Jahren mehr als früher nach «lebhafter und sinnreicher Bewegung» der auftretenden Personen, aber auch nach «schönen Bühnenbildern» und «harmonischen Farben» So bemühte er sich jetzt unter dem Einfluß der geschichtliche Treue verlangenden romantischen Stimmung, wie später die Meininger, um echt italienisches Kolorit in Kostumen und Dekorationen und entlieh von der Herzoglichen Bibliothek zwei Trachtenwerke des 16. Jahrhunderts, darunter eine kostbare, ursprünglich aus Fuggerischem Besitz stammende Handschrift, beide enthalten auch Bilder von Veroneserinnen²⁾

Der erste Akt, in dem alles in «lachende Farben» getaucht war, muß eine starke Leistung des Regisseurs Goethe gewesen sein Der letzte, duster gehaltene Aufzug zeigte nach dem Bericht der Jagemann die Bühne «in zwei Felder geteilt, das große Familienbegrabnis mit dem offenen Sarge und die kleine Vorhalle, durch die Romeo und Lorenzo ihren Eintritt nehmen» Man konnte danach glauben, daß Goethe auch hier, wie sonst mehrfach, im Gegensatz zu Schillers Streben nach Tiefenwirkung auf der Bühne das Nebeneinander gewählt hat Doch steht dem ein Bericht des Jenaer Pro-

¹⁾ Erinnerungen der Karoline Jagemann S. 382 f.

²⁾ Vgl. Elise v. Keudell, Goethe als Benutzer der Weimarer Bibliothek Hrsg. und mit einem Vorwort versehen von Prof. Dr. Werner Deetjen, Weimar 1931, S. 122.

fessors Hand gegenüber, daß die Szene in der Totengruft in die Tiefe des Theaters verlegt war, und die Zuschauer wegen der weiten Entfernung nicht alle Einzelheiten erkennen konnten¹⁾

Wolff scheint den Romeo zu gedankenhaft, zu wenig leidenschaftlich gespielt zu haben Immerhin bot er eine höchst bewundernswerte Leistung, die nur von seiner Gattin als Julia übertroffen wurde Beifall fanden auch Graff als Lorenzo und Unzelmann als — gegen das Original — freilich arg verballhornter Mercutio Der aus dem Diener Balthasar entstandene Page Romeos, der seinem Herrn zu Anfang des fünften Aktes den Tod Julias und ihre Bestattung ausführlich berichtet, war von vornherein für ein «geübtes weibliches Wesen» bestimmt, denn «selten», meinte der Dichter, gabe es bei Bühnen «so junge Männer, die so eine zarte Erzählung geübt vortrugen, um den schönen Effekt hervorzubringen», auch könnte nach der Erzählung «nur ein ganz junger Page Romeo sogleich Folge leisten und sich entfernen, da ein männlicher Page den Erfolg von seiten Romeos ahnen müsse» Darum (und nicht aus Mangel an einem männlichen Wesen) habe er die Rolle der Frau Beate Lortzing gegeben Diese sehr reizvolle Schülerin Goethes, um deren Ausbildung sich der Dichter unablässig bemüht und die er sogar in sein Haus aufgenommen hatte, scheint denn auch eine Zierde der Aufführung gewesen zu sein Wir haben hier einen ähnlichen Fall wie bei der Aufführung von «König Johann» mit der jungen Christel Neumann

Die Aufnahme von «Romeo und Julia» mag im ganzen nicht begeistert gewesen sein²⁾, wenn Goethe auch behauptet, daß das Werk «mit vieler Teilnahme des Publikums» gegeben worden sei Vor allem fühlten sich diejenigen, die das Original kannten, befremdet, und auch auf anderen Bühnen hat sich Goethes Bearbeitung, die zunächst ungedruckt blieb, nicht durchsetzen können Immerhin wurde durch sein Vorgehen die Aufmerksamkeit in Deutschland auf eines der köstlichsten Werke der Weltliteratur gelenkt, das seitdem sich auch auf den Bühnen großer Beliebtheit erfreut

Während der Arbeit an «Romeo und Julia» am 12. Dezember 1811 plante Goethe eine noch kühnere Bearbeitung des «Hamlet» König Claudius sollte im dritten Akt statt des Polonius horchend hinter dem Vorhang stehen und so von Hamlet getötet werden

¹⁾ Journal des Luxus und Moden 1812 S. 186

²⁾ Genast a. a. O. S. 181

«Man müsse», sagte der Dichter zu Riemer¹⁾, «das Hinterste alles wegwerfen und das Stuck mit der Ermordung des Königs schließen, nachdem Hamleten der Geist zum zweiten Mal erschienen ist» «Da müßte denn die Exposition mit der Ophelia früher kommen, auch die mit dem Schauspieler, wenn diese nicht ganz wegfiel. Man habe nicht zu sehen, was fällt, sondern wie die Hauptsache ins Enge zu bringen sei» Glücklicherweise ist dieser Plan nicht zur Ausführung gelangt.

Den Lustspielen Shakespeares brachte Goethe weniger Interesse entgegen als den Tragödien, aber eine der Komödien, den an die Tragik streifenden «Kaufmann von Venedig», hat er doch gegeben. Schon 1803 hatte Goethe ihn bringen wollen und das Werk an Schiller gesandt mit der Bitte, die Revision und die Proben zu übernehmen, auch beim Durchlesen die Verteilung der Rollen zu weiterer Besprechung zu bedenken²⁾. Es ist nicht dazu gekommen, erst für Ifflands Gastspiel als Shylock am 29. XII. 1812 wurde das Werk einstudiert, aber wir wissen von dieser Aufführung, abgesehen von einer Charakteristik des Ifflandischen Spiels³⁾, nichts Näheres.

Dem Straßburger Studenten schien es einst unter Herders in dieser Hinsicht irreführendem Einfluß, als habe Shakespeare ganz von der Bühne abgesehen, wenigstens ohne Rücksicht auf die Bühne geschaffen. Der alte Goethe hielt es für nötig, in einem 1812 oder 1813 entstandenen Aufsatz «Über das deutsche Theater» «das Vorurtheil» zu bekämpfen, daß man die Werke Shakespeares «in ihrer ganzen Breite und Länge auf das deutsche Theater bringen müsse» «Diese falsche Maxime», sagt er, «hat die älteren Schröderschen Bearbeitungen verdrängt und neue zu gedeihen verhindert». Ja, er geht infolge seiner ungünstigen Erfahrungen um jene Zeit so weit, die Bühnenwirksamkeit der Dramen des großen Briten zu bezweifeln. «Shakespeares Werke sind nicht für die Augen des Leibes», und 1816 erklärt er, Shakespeare gehöre zwar notwendig in die Geschichte der Poesie, in der Geschichte des Theaters trete er nur zufällig auf. Er begründet das ausführlich und wendet sich zum Schluß noch einmal gegen die Anschauung der Romantiker, «daß man Shakespeare auf der deutschen Bühne Wort für Wort aufführen müsse,

¹⁾ Friedr. Wilh. Riemers Tagebucher 1811—1816. Hrsg. von A. Pollmer (Jahrbuch der Sammlung Kippenberg. Leipzig 1923. III, 45.)

²⁾ Vgl. Brief vom 29. Oktober.

³⁾ Die Erinnerungen der Karoline Jagemann. S. 393 f.

und wenn Schauspieler und Zuschauer daran erwurgen sollten» Er fügt hinzu «Die Versuche, durch eine vortreffliche genaue Übersetzung veranlaßt [gemeint ist die Schlegels], wollten nirgends gelingen, wovon die weimarische Bühne bei redlichen und wiederholten Bemühungen das beste Zeugnis ablegen kann Will man ein Shakespearisch Stuck sehen, so muß man wieder zu Schrodgers Bearbeitung greifen, aber die Redensart, daß auch bei der Vorstellung von Shakespeare kein Jota zurückbleiben dürfe, so sinnlos sie ist, hört man immer wiederklingen Behalten die Verfechter dieser Meinung die Oberhand, so wird Shakespeare in wenigen Jahren ganz von der deutschen Bühne verdrängt sein, welches dann auch kein Unglück wäre, denn der einsame oder gesellige Leser wird an ihm desto reinere Freude empfinden »

Wie Goethe auch als Naturforscher keinen Anstand nahm, früher ausgesprochene Behauptungen, wenn er sie als falsch erkannt hatte, zu berichtigen, ja, es überhaupt für begreiflich erklärte, daß «ein redlicher Forscher», wo ein bedeutendes Problem vorliegt, seine Meinung wechsle, so gab er später offen zu, daß er seine Ansicht über die Bemühungen der Romantiker um Shakespeares Bühnenleben geändert habe Auch auf diesem Gebiet steht er vor uns als der immer strebend sich Bemühende Nach dem Erscheinen von Ludwig Tiecks «Dramaturgischen Blättern» (1826) erklärte er «Wo ich ihn [Tieck] sehr gerne antreffe, ist, wenn er als Eiferer für die Einheit, Untheilbarkeit, Unantastbarkeit Shakespeares auftritt und ihn ohne Redaktion und Modifikation von Anfang bis zu Ende auf das Theater gebracht wissen will Wenn ich vor zehn Jahren der entgegengesetzten Meinung war und mehr als einen Versuch machte, nur das eigentlich Wirkende aus den Shakespeareschen Stücken auszuwählen, das Störende aber und Umherschweifende abzulehnen, so hatte ich, als einem Theater vorgesetzt, ganz recht denn ich hatte mich und die Schauspieler monatelang gequält und zuletzt doch nur eine Vorstellung erreicht, welche unterhielt und in Verwunderung setzte, aber sich wegen der gleichsam nur einmal zu erfüllenden Bedingung auf dem Repertoire nicht erhalten konnte Jetzt aber kann es mir ganz angenehm sein, daß dergleichen hier und da abermals versucht wird, denn auch das Mißlingen bringt im ganzen keinen Schaden »

Goethes jahrelanges Streben, Shakespeare trotz aller Widerstände, die ihm entgegentraten, auf der Weimarer Bühne zur Geltung zu bringen, ist, wenn es auch nicht immer zum Erfolge führte

und manche Irrtümer gezeitigt hat, doch nicht umsonst gewesen. Durch ihn sind neun Werke des Briten in 64 Vorstellungen aufgeführt worden, darunter solche, die vorher nie in Deutschland oder nur in verstummelter Gestalt auf der Bühne erschienen waren. Er hat durch sein Vorgehen den hohen Mitstrebenden, Schiller, angeregt und Deutschlands größten Shakespeare-Übersetzer A. W. Schlegel in seinem Tun bestärkt und gefördert. Es mag sein, daß man damals in Berlin unter Ifflands Leitung einen Shakespeare angemesseneren Darstellungsstil fand¹⁾. Trotzdem werden Goethes Bemühungen um den großen britischen Bühnendichter in der deutschen Theatergeschichte stets ein ruhmliches Kapitel bilden, und für ihn selbst ist die Zeit, die er diesen Bestrebungen gewidmet hat, keine verlorene gewesen. Auch für sie gilt das rückblickende Wort des greisen Dichters, der nun schon hundert Jahre in der Weimarer Fürstengruft ruht, aber noch ebenso wie William Shakespeare in seinen Werken weiterlebt.

Tag und Jahre sind verschwunden,
Und doch ruht auf jenen Stunden
Meines Werthes Vollgewinn

¹⁾ Vgl. Otto Harnack, Goethe und das Theater. Beil. z. Allg. Ztg. 1900. Nr. 160. S. 5

Shakespeares Bild im Spiegel deutscher Dichtung.

Vortrag, gehalten am 3 Oktober 1932
vor der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft¹⁾

Von

Max Hecker

Wenn in den Tagen des Aprils unsere Gesellschaft ihre Mitglieder zur Hauptversammlung zusammenruft, dann ist unter den Erschienenen wohl keiner, der nicht, wie oft er auch schon Weimar besucht haben mag, die Schritte hinauslenkte in den mit erstem Frühlingsgrün geschmuckten Park, der nicht sinnend halt macht vor dem Standbilde Shakespeares, das dort in poetisch-romantischer Umgebung aufgestellt ist. Und auch dieses Jahr, da wir uns erst im Oktober vereinigen, wird mancher den Weg hinausfinden, zu sehen, wie das weiße Marmordenkmal zusammenklingt mit der leise-wehmutigen Herbstfarbung, die sich wie ein wehender Schleier über die Baumwipfel herabzusenken beginnt. Wir wissen nicht jedem hat der Künstler, von dem dieses Werk stammt, zu Dank gearbeitet. Ein ernster Sinn wird das Ganze als zu leicht, als zu spielerisch empfinden. Diese schlanke, graziose Mannergestalt, die, eine Rose zwischen feinen Fingern haltend, in nachlassiger Haltung auf ihrem Postamente sitzt, will nicht die Vorstellung eines allgewaltigen Dichters heraufbeschwören, der in weltumspannender Seele die Schicksale der Menschen und Völker bewegt, diese schöne Stirn wird nicht gefaltet von Hamlets leidvoller Philosophie und der Verzweiflung Lears. Es ist nicht der Dichter der Tragödien, dieser Mann, der da seinen sinnenden Blick in die Ferne heiter bewegter Welten richtet, aber es ist der Dichter des «Sommernachtsstraums», der Freund Titanias, und wer in warmer Augustracht gesehen hat, wie das

¹⁾ Wir dürfen nicht versäumen, auf gleichgerichtete Aufsätze unseres Jahrbuchs zurückzuweisen, auf den Aufsatz Ludwigs in Bd. 54 und den Merbachs in Band 58.

silberne Mondlicht mit dem edeln Schimmer des weißen Marmors verschmilzt, der glaubt wohl, es müsse nun aus dem Dunkel der rauschenden Busche die atherische Schar der Elfen hervorwehen und oben in der Fensteröffnung des Hintergrundgemauers hocke mit gekreuzten Beinen der Spötter Puck, um den vom Zauberhauch der Nacht Verwirrten durch falschen Zuruf noch mehr in die Irre zu führen

Der Dichter ist ein Proteus in jedem Werke ist er ein anderer, er ist ein anderer für jedes Zeitalter, für jedes Volk, für jeden einzelnen, für jeden Tag, für jede Stimmung, und je umfassender seine Eigenwelt, um so mannigfaltiger der Gestaltenwechsel, dessen er fähig ist. Er berührt den wesensverwandten Künstler von einer anderen Seite als den Wissenschaftler, die poesiebegeisterte Jugend anders als das philosophierende Alter, er, der Eine, ändert sein Bild unaufhörlich zu verwandelter Form und verwandelter Wirkung. Der Tote bleibt lebendig, ja sein eigentliches Leben beginnt er erst nach seinem Tode. «Anders lesen Knaben den Terenz, Ander Grotius» sagt Goethe, er, der selbst in dem Reichtum der Ausstrahlungen seines Werkes die Wahrheit dieses Satzes erhartet.

Nur scheinbar wirkt die literarhistorische Forschung diesem unberechenbaren Vielerlei, dieser systemlosen Fülle entgegen. Indem sie darauf ausgeht, die Kunde von dem Leben und dem Schaffen ihres Helden in die Schranken nachweisbarer Tatsachen einzuschließen, seine persönlichen und literarischen Bezüge aufzudecken, Absicht und Erfolg seiner Dichtung klar herauszustellen, indem sie sich also bemüht, die historische Wirklichkeit in wissenschaftlich festen Linien nachzuzeichnen, stellt sie doch nur ein Bild, eben das wissenschaftliche, neben die unzähligen anderen, und selbst das Bild der Wissenschaft wechselt je nach zeitweiliger Methode und herrschender Mode. Unsere Zeit sieht in unserer Wissenschaft einen erbitterten Kampf zwischen Soziologismus und Formalismus, zwischen Umwelt- und Persönlichkeitsbetrachtung, zwischen psychologischer Erklärung und ästhetischer Schätzung, zwischen monographischer und vergleichender Untersuchung, und so schaut uns mit immer neuen Zügen das altvertraute Antlitz des Dichters an, und wieder kommt uns ein Goethewort in Sinn und Mund: «Also spalt' ich mich, ihr Lieben, Und bin immerfort der Eine» —

Wer sich in unserem Kreise, im Kreise der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, vom deutschen Shakespearebilde zu reden vor-

setzt, der sollte füglich nicht vorübergehen an den Bemühungen der Wissenschaft um die Darstellung der historischen Gestalt des Dichters. Das deutsche Volk, das sich den englischen Poeten mit einer Innigkeit angeeignet hat wie keine andere Nation, steht auch in erster Linie, wenn es sich darum handelt, die geschichtliche Wirklichkeit seines Lebens und Schaffens, den Mann und das Werk zu rekonstruieren, und die Shakespeare-Gesellschaft ist Mittel- und Brennpunkt dieser gelehrten Arbeit. Langer denn zwei Menschenalter dauert schon ihre Bemühung um Shakespeare, sie richtet sich ebensosehr auf die Besonderheiten seines bürgerlich-individuellen Lebens wie auf die Offenbarungen seines dichterischen Genius. Wir sehen den einzigartigen Menschen hineingestellt in den weiten Umkreis seines Volkes und seiner Zeit wie in den engeren Bezirk seines Berufes, wir sehen ihn herauswachsen aus der Masse der Vorläufer, wetteifern mit den Zeitgenossen, hinübergreifen in die dramatische Entwicklung der Folgezeiten. So hat die deutsche Shakespeare-Philologie, die ohne weiteres gleichgesetzt werden kann mit unserer Shakespeare-Gesellschaft, wenngleich nicht diese mit jener (denn die Shakespeare-Gesellschaft greift weiter als die Shakespeare-Philologie), so hat, sage ich, die Shakespeare-Wissenschaft durch eindringliche Betrachtung von allen Seiten her ein Bild des Dichters erarbeitet, das der historischen Tatsachlichkeit, soweit sie überhaupt noch erkennbar und erfaßbar ist, in Haupt- und Nebenzügen entspricht. Aber nicht von diesem historischen Bilde soll heute die Rede sein. Es soll heute einer engeren oder, wenn man will, einer weiteren Betrachtung gelten, einer beschränkt-speziellen oder, anders gesehen, einer umfassenderen «Shakespeare und der deutsche Geist», es möge einmal vergönnt sein, dem berühmten Buche Friedrich Gundolfs diesen Titel abzuborgen. Gundolf, Forscher und Dichter zugleich, gleich befähigt zu liebevoller Hingabe wie zu kritischem Urteil, entwickelt in chronologischer Übersicht, wie der deutsche Geist sich Shakespeares bemächtigt, dessen er zu seiner Auseinanderfaltung bedarf, wie Shakespeare als Stoff, als Form und als Gehalt ein Bestandteil des deutschen Geistes wird. Stoff, Form und Gehalt. Gundolf hat diese drei Kategorien der Ästhetik des alten Goethe entliehen, der im letzten Jahrzehnt seines Lebens mit ihnen jeder literarischen Erscheinung beizukommen sucht, und aus seinem Buche tritt uns ein Shakespearebild entgegen, dem man vielleicht kurzweg die Unterschrift geben könnte Shakespeare der Erzieher, der Erzieher zu höchster Geist-

und Kunstentfaltung des germanischen Stammes Wir begnügen uns, nur flüchtig auf Gundolfs weitspannende Darstellung hinzuweisen, das Shakespearebild, das er herausstellt, Shakespeare der Erzieher, ist keineswegs das einzig mögliche Shakespeare der Befreier so stand vor Zeiten seine mächtige Gestalt vor der Seele Lessings, Shakespeare der Wanderer so schritt er mit Gigantenschritt dem Feuergeiste des jungen Goethe voran, Shakespeare der Schulmeister so bot er dem unfruchtbar sinnierenden Otto Ludwig in stickiger Gelehrtenstube das Schema dar, die so ganz anders geartete Dichtergabe Schillers mit ungerechtem Maße zu messen Shakespeare der Verführer so grollt der ungebardige Grabbe, wenn er in seiner Abhandlung «Über die Shakespearomanie» kritisch die eigene sturmische Jugendsdichtung mustert, so hat ja schon der klassizistische Goethe geseufzt, wenn er gelegentlich dem «Will of all Wills», den er einst als «Stern der höchsten Höhe» gefeiert hatte, vorwirft, jungen aufstrebenden Talenten gefährlich zu werden, weil er sie zwingt, ihn nachzuahmen Shakespeare der demagogische Parteigänger selbst zu dieser bedenklichen Rolle hat sich der stolze Brite herabgewürdigt gesehen, er, der Aristokrat, der den Pöbel so gründlich verachtet hat Man kennt das vielberufene Gedicht des Revolutionsmannes Freiligrath aus dem April 1844 «Hamlet»

Deutschland ist Hamlet! Ernst und stumm
In seinen Toren jede Nacht
Geht die begrabne Freiheit um
Und winkt den Mannern auf der Wacht
Da steht die Hohe, blank bewehrt,
Und sagt dem Zaudrer, der noch zweifelt
Sei mir ein Racher, zieh dem Schwert!
Man hat mir Gift ins Ohr getraufelt —

dieses Gedicht, das nach machtvoller Eingangsstrophe auf muhseliger Parallelenjagd im Geschmacklosen, ja Grotesken endet Selten mag wohl eine Ewigkeitsdichtung in schnöderer Weise zu Parteizwecken mißbraucht worden sein! mißbraucht von einem Dichter, der als solcher vor einem einzigartigen Meisterwerke wohl tiefere Ehrfurcht hatte bewahren müssen¹⁾!

Und wir in der heutigen Stunde? Welches ist das Bild unseres Dichters, das wir uns vor Augen stellen wollen? In welchem Spiegel

¹⁾ Der Erfinder des Schlagwortes ist nicht Freiligrath, sondern Albert Knapp (1796—1864), der eines seiner „Deutschen Lieder“ mit den Worten beginnt „Deutschland ist Hamlet“ Morgenblatt für gebildete Leser, 1842, 13. Mai, Nr. 114

wollen wir die wechselnden Gestalten auffangen, in denen Proteus Shakespeare sich verhüllt und offenbart? Die deutsche Dichtung selbst sei das Medium, in dem wir den Dichter suchen wollen, sie, die ja eines Volksgeistes treueste Auswirkung ist. Wir wollen verfolgen, in welcher Gestalt deutsche Dramatiker den großen Kunstgenossen als dramatische Figur ihren Stücken eingefügt, wie deutsche Romanschriftsteller die historische Persönlichkeit zu neuem Leben erweckt haben. Dabei ist es freilich keineswegs darauf abgesehen, eine muhselige Entdeckungsfahrt zu unternehmen, wir schlendern gemachsam auf behaglicher Wanderschaft dahin, und manche ehrwürdige Kuriosität, an der ein systematischer Forscher nicht vorbeigehen wurde, bleibe unbeachtet an unserem Wege liegen. Was wir heute bringen, soll ja nur eine leichte Vorspeise sein des Festmahls, das uns morgen erwartet.

Aber trotz dieser freiwilligen Beschränkung ist es immerhin eine nicht unbetrachtliche Menge von Mannein und Werken, die der schnell vorüberhuschende Scheinwerferstrahl unserer Betrachtung aus dem Dunkel der Vergangenheit heraushebt. Das Zeitalter Shakespeares ist in der Mannigfaltigkeit seiner Zustände und Persönlichkeiten zu reizvoll, als daß es nicht immer wieder zu dichterischer Nachbildung hatte anlocken sollen. England steigt zur Welt Herrschaft auf, da erschließt sich der unermeßliche Horizont fremder Zonen. Kühne Handels- und Kriegsschiffe bringen von fernen Küsten Waren und Beute. Angehörige farbiger Naturvölker, seltsame Tiere, sonderbare Gewächse, Kunsterzeugnisse von phantastischer Gestalt. Aus dem verwirrten Hintergrunde politischer Gegensätze lösen sich starke Charaktere und verbrecherische Taten los, der Widerstreit der Konfessionen trägt glaubenstreue Bekenner und geschmeidige Konvertiten ans Licht. Über das alte Englandertum, das sich bei Rindfleisch und starkem Bier eines handfesten Lebensgenusses eifreut, erhebt sich das Streben des Adels nach verfeinerter Gesellschaftskultur. Spanische und italienische Vorbilder sind es, denen man in Kunst und Leben nachtrachtet, und der Bildungseifer wächst mit der sozialen Rangstufe, um endlich doch in der gezierten, spielerischen, witzhaschenden Sprechweise überfeinerter Höflinge übertreibend sein schönes Ziel zu verfehlen. Literaten und Kritiker, Schauspieler und Dichter drängen sich in den Theatern ebenso wie um die nassen Schenktische der «Meermaid», ein Gewühl geistreicher Gesellen, kunstbeflissen und trunkenerfahren, alle empfänglich für alten Sekt und neue Seide. Und über das Treiben

des Volkes in Handel und Wandel, in Handwerksbetrieb und Abenteuerfahrt, in Kirche und Theater hoch hinausgehoben das geheimnisvolle Ratsel der jungfräulichen Königin, die die Tiefen ihres Herzens vor jedem ungerufenen Blicke schützt, und gleich ihr fern allem Staub und aller Nichtigkeit des Daseins, in königlicher Höhe und Einsamkeit wie sie, in der Majestät seines göttlichen Ursprungs der Dichter, das Genie, er, Shakespeare! Von diesem kaum übersehbaren Gewirre wenigstens den einen oder anderen Zug aufzufangen, ist manchem unserer Schriftsteller ein ernstliches Bemühen gewesen. Freilich sind es nicht die Großen unserer Literatur, die das Wagnis unternommen haben. Die Großen kennen das Martyrertum des Genies zu genau aus eigener Erfahrung, als daß sie es bei einem anderen zu schildern unternehmen mochten.

Wir schicken einige unerläßliche Daten voran, um unseren Bericht in feste chronologische Faden zu hangen.

Es ist genau in der Mitte des 18. Jahrhunderts, im Jahre 1750, daß Shakespeares Name zum ersten Male ruhmend von Lessing genannt wird, Shakespeares eigentliche Wirksamkeit in Deutschland beginnt ein Dutzend Jahre später. Im Jahre 1762 erscheint der erste Band der Prosa-Übersetzung Wielands, die in 8 Bänden 22 Shakespearestücke der deutschen Literatur zuführt. Und nun bricht eine Hochflut herein, jedes Jahr bringt eine neue Übertragung oder Bearbeitung irgendeines Shakespearedramas. Am 16. Januar 1773 wird zum ersten Male Hamlets leidvolles Geschick vor dem Wiener Publikum laut, drei Jahre später, am 20. September 1776, erschüttert in Hamburg der unglückliche Danenprinz die tiefste der aufgewühlten Herzen ergriffener Zuschauer. Es ist die Bearbeitung des bedeutenden Theaterdichters und Schauspielers Friedrich Ludwig Schröder, die damals in Hamburg gegeben wurde, Schröder selbst spielte den Geist, in der Rolle Hamlets trat Brockmann auf, um seinen Ruhm als den eines der größten deutschen Schauspieler damit zu begründen. Und nun vergehen nur noch vier Jahre, da erscheint Shakespeare selbst als dramatische Figur auf den Brettern, es ist das Verdienst des Theaterschriftstellers Johann Friedrich Schink, zum ersten Male unseren Dichter zum Mittelpunkt eines Theaterstücks gemacht zu haben. Zwar darf nicht verschwiegen werden, daß schon im Jahre 1775, also schon vor der Hamburger «Hamlet»-Aufführung, der geniale Jakob Michael Reinhold Lenz, Goethes Jugend- und Kampfgenosse, in seiner dramatischen Literaturkomödie «Pandaemonium germani-

cum» Shakespeares seligen Geist leibhaftig von seinen Himmelhöhen in das wirre Treiben der deutschen Schriftstellerwelt niedersteigen laßt Shakespeare schlingt den einen Arm um Herder, den anderen um Klopstock mit den Worten «Wir wollen Freunde sein!» Aber diese Satire, über ihre dramatische Form weit hinausgreifend, laßt den Ehrgeiz, ein bühnenmäßiges Theaterstück zu sein, weit unter sich und gönnt dem unbedeutenderen Schink willig den Ruhm, als erster den dramatischen Dichter zur dramatischen Figur gewandelt zu haben. Der Name Schinks ist dem deutschen Shakespeareforscher wohlbekannt, Schink hat nicht nur eine dramaturgische Studie über den Hamlet Brockmanns verfaßt, sondern sich auch in Bearbeitungen Shakespearescher Werke, des «Sturms», der «Lustigen Weiber» mit Geschick und Erfolg versucht. Ein leichtes Talent, mit den Bedürfnissen des Theaters vertraut, begabt mit der Fähigkeit gewandter Darstellung, lebte er damals in Wien, wo sich eine sogenannte «Nationalpflanzschule für Schauspieler und Schauspielerinnen» befand, ein Kindertheater, das öffentliche Vorstellungen gab, für das auch eigene Komödien geschrieben wurden. Den «Sturm» haben diese Kinder aufgeführt, und nun wollen sie sich an «Hamlet» wagen! «Hamlet», von Kindern gespielt! Man denke! Wir erinnern uns mit Vergnügen jener Unterredung Hamlets mit dem Höfling Rosenkranz über das Londoner Kindertheater, über die kleinen Nestlinge, die immer über das Gespräch hinausschreien und höchst grausamlich dafür beklatscht werden — nun soll sich an dem scharfen Kritiker das schreckliche Schicksal erfüllen, eben auch von solchen kleinen Nestlingen dargestellt zu werden. Und für diese «Hamlet»-Aufführung schreibt Schink ein Vorspiel, es heißt «Shakespeare in der Klemme, oder Wir wollen doch auch den Hamlet spielen»¹⁾ Der fingerfertige Schink hat sich die Sache sehr leicht gemacht, er hat den Grundgedanken seines schnellgezimmerten Stückes einem Großen entlehnt, dem jungen Goethe wie in Goethes übermutig-tiefsinniger Satire «Gotter, Helden und Wieland» Wieland als Frevler an dem großen Sinne der Antike der Dichtergröße des Euripides und der übermenschlichen Kraft des Halbgottes Herkules gegenübergestellt wird, so hier der französische Dramatiker Jean François Ducis, der eine Bearbeitung des «Hamlet» hatte erscheinen lassen, mit dem

¹⁾ W. Widmann in seinem Buche über «Hamlets Bühnenlaufbahn», Leipzig 1931, erwähnt das Stück, aber offenbar ohne es zu kennen, er hält irrtümlich Joachim Perinet für den Verfasser. S. 174

Geiste Shakespeares Hier wie dort werden wir in das Reich der Schatten versetzt, Charon fuhr die abgeschiedene Seele des lavendelduftenden französischen Literaten über den dunklen Fluß Der Geist Shakespeares tritt hinzu, er weist alle Annäherungen des klaglichen Bearbeiters mit Entrüstung zurück, er weiß sich vor Schmerz kaum zu fassen, daß dieser windige Mensch seinen Riesen Hamlet zum gepuderten, wohlpomadisierten Duodezmannchen verwandelt habe, ihn in seidenen Strümpfen, mit Haarbeutel habe auftreten lassen Weinend sinkt er dem Geiste Garricks in die Arme Merkur gesellt sich zu beiden, er tröstet den klagenden Dichter, eben wie auch bei Goethe Er berichtet ihm, wie man ihn auf der Oberwelt verehere »Ja, was Kopf und Fuß hat, übersetzt und agiert deinen Hamlet Ihr solltet den Spektakel einmal mit ansehen in Städten, in Marktflecken und Dörfern, in Palasten und Salen, in bretternen Buden und Viehställen trageriert und harangiert alles deinen Hamlet« Dann kommt er auf das Kindertheater zu sprechen »Da ist in Wien ein Haufel Kinder, die werden mit ehesten dem Publikum die Kurzweil machen und sich im Hamlet produzieren« Und der entrüstete Shakespeare macht sich auf, zur Erde emporzusteigen, um die unverschämten Knaben zu »schütteln, daß sie ihr Lebetag daran denken sollen«

Die Szene verwandelt sich in das Wiener Theater Der Darsteller des Hamlet lernt seine Rolle, ein anderer hilft ihm nach, da erscheint Shakespeare er bedroht die zitternden Knaben mit furchtbaren Worten, und der Darsteller des Hamlet weiß der Angst seines Herzens nur dadurch Luft zu machen, daß er in jene Worte ausbricht, mit denen im Drama der Prinz dem Geiste seines Vaters entgegentritt »Ihr Engel und himmlischen Mächte schützt uns! Du magst nun ein guter Geist oder ein verdammter sein, die Gestalt, die du angenommen hast, ist so ehrwürdig, daß ich mit dir reden will Sage warum haben deine geheiligten Gebeine ihr Grab durchbrochen? Was mag das bedeuten, daß du, ein toter Leichnam, in vollständiger Rustung, die Nacht mit Schröcken erfüllst und unser Wesen auf eine so entsetzliche Art mit Gedanken erschütterst, die über die Schranken der Natur gehen?« Und sein Schrecken gibt seiner Rede eine solche Kraft und Natürlichkeit, daß Shakespeare widerwillig anerkennend und lachend seine Zustimmung zur Aufführung erteilt Er verschwindet und ruft »Gedenke meiner«, und der kleine Hamlet erwidert bebend mit den großen Worten seiner Rolle »Ja, das will ich, solange noch das Gedächtnis in

diesem betäubten Rund seinen Sitz haben wird» Und unter der Erde hervorrufend wie in seinem Drama Hamlets Vater, wiederholt Shakespeare «Ich erlaub's!»

Ein harmloses Gelegenheitsstück, weit davon entfernt, eine wirkliche Charakteristik des Dichters geben zu wollen, kein Versuch, das Genie zu erfassen, nur das um so vieles leichtere Unternehmen, die Sunden der süßlich-schwachlichen Geschmackskultur Frankreichs zu verhöhnen. Aber doch auch ein kleines Augenblicksbild aus der Geschichte des deutschen Theaters im 18 Jahrhundert, und die eben angeführte Schilderung, die Merkur von der Beliebtheit der Hamlettragödie gibt, läßt den bewegten Hintergrund erscheinen, vor dem sich die Hamletaufführung des Goethischen «Wilhelm Meister» abspielt —

Den entscheidendsten Anteil an der Gestaltung des Shakespearebildes in Deutschland hat die Romantik gehabt. Wie sie die Werke des Briten in unserer Sprache nachgeschaffen hat, daß sie uns noch heute in der gleichen Form begeistern, so hat sie auch den Dichter hervorgebracht, dessen ganzes Leben und Denken unter Shakespeares Einfluß gestanden hat, den Dichter auch, der am häufigsten versucht hat, die irdische Gestalt des Genius aufs neue lebhaftig werden zu lassen.

Jede Zeit sieht große Lebensbewegungen auf ihre Art und formt sie aufs neue nach ihrem Bilde. Und wenn die Romantik, deren Ziel nicht Beharren, sondern ewige Bewegung, nicht Festheit und Beständigkeit, sondern fließende, willkürliche Grenzen, nicht Wirklichkeit, sondern phantasievolle Kunst war, wenn diese dynamisch gerichtete Romantik Shakespeare für sich erobert, so sieht sie einen Shakespeare, der der Dichter des «Sommernachtstraums», des «Sturms», des «Wintermarchens» ist, dessen Reich das Geheimnisvolle, Unwirkliche ist, einen Shakespeare, der mit der Willkür des überlegenen Geistes Heiterkeit mit Ernst mischt und neben tiefste Tragik burleske Komik stellt. Sie sieht in Shakespeare den Allbeseeler und den Ironiker, den gefühlsmäßigen Denker und den denkenden Gefühlsmenschen, und der so einseitig Verstandene spiegelt das Bild ihrer eigenen Theorie von poetischer Kunst und romantischer Ironie wider: er wird selbst zum romantischen Dichter. Auf einem Gebiet aber findet er seine volle Würdigung: er ist für die Romantiker der große Sprachschöpfer, die Romantiker zuerst und sie allein haben mit feinstem Spürsinn den Seelenregungen seiner Sprache nachzutasten verstanden.

Aus diesen drei Zuflüssen Shakespearischen Genies ist der romantische Shakespearekult gespeist worden, Sprachschöpfung, Humor, Phantastik. Auf keinen aber haben alle drei gemeinsam so stark gewirkt wie auf den beweglichsten, produktivsten von ihnen auf Ludwig Tieck.

«Shakespeare war das Zentrum meiner Liebe und meines Studiums», so bekennt Tieck selbst, und von dem Augenblick an, wo der halbwüchsige Knabe in einer Herbstnacht den «Hamlet» verschlungen hatte, ist Shakespeare der Genius gewesen, unter dem das romantische Urgefühl Tiecks erst zur vollen Ausbildung gekommen ist. Die bunte, ins Regellose aufgelöste Folge der Tieckschen Szenenbilder, die Märchenreiche seiner Themen und Motive, die den Verfasser selbst und seine Werke ironisierenden Einstreuungen, die grotesken, witzigen Wortspiele, alles verrät Shakespeares Einfluß. Von Shakespeare lernt Tieck erst das eigentliche Reich romantischer Poesie kennen, das Wunder, den Traum. Er aber zollt dem Genius seinen Dank, indem er sich zu seinem Herold aufwirft und durch Aufsätze, Übersetzungen und Herausgabe seiner Stücke die Größe des Schöpfers verkündet. Der größte Plan seines Lebens freilich, ein umfassendes Buch über Shakespeare zu schreiben, ist nie zur Ausführung gekommen.

Dreimal ist die Person Shakespeares selber lebendig in Tiecks Dichtungen aufgetreten, und fast symbolisch bezeichnet diese dreimalige Verkörperung Anfang, Mitte und Ende seiner Schaffenskraft das dramatische Fragment des Sechzehnjährigen «Die Sommernacht», die phantastische Komödie «Zerbino» des in der Fülle seiner Wirkungsmöglichkeit stehenden Mannes und die Novelle «Dichterleben», in der noch einmal die Kunst des Alternden neu aufstrahlt.

Die Jugendarbeit «Die Sommernacht» ist eng an das große Vorbild des «Sommernachtstraum» angelehnt. Neu aber und sehr bezeichnend ist die eingefügte Huldigung an den Genius Shakespeare. Der Knabe Shakespeare verirrt sich im Wald und erlebt im Traum jene zaubervolle Mondnacht, in der Oberon und Titania sich versöhnen. Und gleichsam als Denkmal dieses Festes beschenken die Geister den jungen Sterblichen mit ihren unsterblichen Gaben. Puck verleiht ihm die Kunst der heiteren Willkür, des spielenden Witzes, die Elfenkönige aber weihen ihn zum Seher, dem die Welt der Geister aufgeschlossen ist. «O singe, wie vor dir noch keiner sang, wie nach dir nimmer einer singen wird!»

Schon hier in dieser wenig plastischen Gestalt, die nur als Träger des Geistigen gesehen ist, zeigt sich, was dem romantischen Dichter als die eindruckvollsten Merkmale Shakespeares erschienen die Fähigkeit, frei mit Witz und Humor zu schalten, und die Beherrschung des Wunderbaren. Auch nach zehn Jahren, nachdem sich Tiecks romantische Theorien geklärt und gefestigt haben, stellt sich ihm Shakespeare genau so dar, wie ihn schon der Jungling intuitiv erfaßt hatte als Wegbereiter und Vertreter der neuen, idealen Kunst. Im Garten der Poesie, dort, wohin Zerbino, ein der alten, trockenen Prosa überdrüssiger Prinz, auf der Suche nach Schönheit und Wahrheit gelangt, dort, wo Quellen und Winde und Blumen singen und sprechen, wandelt, aufs innigste vertraut mit allen beseelten Dingen dieser poesievollen Natur, Shakespeare ruhig sinnend und lauschend in göttlicher Gestalt. Gesteigert zu einer typisch romantischen, unsinnlichen Menschengestalt, erscheint hier Shakespeare, zwar nicht bloß ein Phantom, aber doch nur in Geist verschwebend, nicht als besonderes Individuum, sondern nur als eine Art Zeichen, das den poetischen Sinn der Welt ausdrückt.

Erst im «Dichterleben» gewinnt Shakespeares Gestalt auch für Tieck deutlichere Umrisse. Zwei Novellen schließen sich unter dem Titel «Dichterleben» zusammen, dazu kommt eine Art Prolog «Das Fest zu Kenelworth». Dieser Prolog zeigt den Knaben, der mit seiner Liebe zu Poesie und Theater beim Vater nur Unverständnis und Übelwollen erntet, er besucht das berühmte Fest in Kenelworth, das Graf Leicester der Königin Elisabeth zu Ehren veranstaltete, und auf dieser Reise, deren bunt wechselnde Eindrücke das empfangliche Herz des Kindes entzucken, erfährt er, der spätere Dichter der großen Königsdramen, zwei für sein späteres Wirken entscheidende Erlebnisse angesichts der vielen historischen Stätten um Kenelworth erwacht die trockene Überlieferung alter Chroniken in seiner Phantasie und seinem Herzen zu blutvoller, lebendiger Wirklichkeit, und andererseits regt sich in ihm bei der Aufführung eines langweiligen allegorischen Festspiels der ahnungsvolle Wunsch, selber einmal wirkliche, lebenskräftige Menschen auf die Bühne zu stellen. Bemerkenswert ist es, daß uns hier Shakespeare nicht nur als ein lebhaftes, begabtes Kind, sondern als heftig, reizbar und ungebärdig geschildert wird. Bei einer zudiktierten Strafe wirft er sich tobend und schreiend auf die Erde, auf dem Fest entläuft er seinen älteren Freunden, unwillig lehnt er ebenso Liebkosungen wie Vorwürfe ab. Diese realistische Zeichnung steht in merkwür-

digem Gegensatz zu der ehrfürchtig-überindividuellen Darstellung Shakespeares in der nun folgenden ersten Novelle. Diese führt uns mitten in das zügellose London, in dem sich Sittenlosigkeit und puritanische Frommelei in gleich verderblicher Weise breit machen, wo Nash und Greene und Marlow spielen und lieben und trinken und wo nun plötzlich, so wie mitten über dem Chaos die Sonne aufgeht, Shakespeares Dichterkraft zu wirken beginnt. Zunächst von den anerkannten Dichtern Greene und Marlow mit Spott und Verachtung abgetan, dann aber, nachdem Marlow der Aufführung von «Romeo und Julia» beigewohnt hat, von diesem neidlos anerkannt und als göttlich gepriesen. Shakespeare erscheint in dieser Erzählung als unbekannter Schreiber. Die geheimnisvolle Prophezeiung eines Wahrsagers erfüllt sich, die den beiden, Greene und Marlow, schmahlichen, frühen Tod und durftigen Nachruhm, dem von ihnen verachteten Schreiber aber Unsterblichkeit verheißen hatte. Erst an Marlows Sterbebett tritt Shakespeare als gefeierter Dichter hervor. Er, der Liebling des Volkes, selbst dem Volke angehörig, schreitet nun aus dem Dunkel in das volle Licht der Anerkennung der Großen seiner Zeit, der Großen der Kunst und des sozialen Lebens. Der junge Graf Southampton schließt mit ihm Freundschaft und führt ihn den Hof- und Adelskreisen zu.

Von dieser Mannerfreundschaft erzählt die zweite Novelle des «Dichterlebens». Sie berichtet von dem innigen Glück, das Shakespeare in der Zuneigung des hochherzigen und hochgeistigen Grafen gefunden hat, aber auch von der bitteren Erfahrung, in der das Glück dieses Verhältnisses endet. Wir sehen die beiden auf der Reise nach Stratford begriffen, wo der junge Graf durch seine warme Fürsprache die langersehnte Aussöhnung Shakespeares mit seinen Eltern herbeiführt. Der junge Edelmann ist für Shakespeare die gleichgesinnte Seele, die seine Empfindungen zu teilen fähig ist, der gebildete Verstand, der Ideen und Plane klug aufzunehmen weiß, der adlige Charakter, dem wechselseitige Hilfe und Teilnahme Selbstverständlichkeit sind. Er ist aber noch mehr: der achtzehnjährige Jungling ist für den Dichter das Fleisch und Blut gewordene Bild einer göttlichen, menschlichen Vollendung in Jugend und Schönheit. Ganz leise fühlen wir den Hauch des Platonischen Eros über dieser Mannerfreundschaft hinwegwehen. Aber die Schönheit dieses Verhältnisses wird getrübt. Southampton betrugt Shakespeare mit des Dichters Geliebten Rosaline, und Shakespeare verliert mit einem Schlage Freundschaft und Liebe. Wenn

auch später das Freundschaftsband wieder geknüpft wird, so ist doch jenes Idealbild für immer vernichtet

Das ist der Inhalt der beiden großen Novellen in Tiecks «Dichterleben» Das Bild, das sich uns von Shakespeare hier zusammenfügt, ist das Bild des Genius Wohlverstanden nicht das Bild eines vollkräftigen Genius, wie es sich unsere heutige Zeit wohl vorstellen mag, sondern das Bild des romantischen Genies, dessen Kraft nur in Geist besteht, dessen Handeln und Tätigkeit hinter dem lebenbewegenden Denken verschwindet Wir sehen Shakespeare nicht in dem buntbewegten Leben seiner Zeit stehen, sondern darüber Kraft der Überlegenheit des Genies steht er, gleichsam nur die Enden der Faden menschlicher Schicksale und menschlicher Strebungen in den Händen haltend, einsam und groß über Irrungen und Freuden, über Erschütterungen und Erfahrungen seiner Zeit Typisch romantisch verschwimmt das äußere Bild seiner Erscheinung, um so mehr aber leuchtet das Wesen seines Geistes hervor, das sich in langen tiefsinnigen Erörterungen über alle Bereiche menschlichen Denkens, über Religion, Vaterland, Kunst, Sprachgefühl, typisch romantisch theoretisierend ausspricht Der Zug humorvoller Ironie, des Witzes ist ganz aus diesem Bilde geschwunden, geblieben ist nur das, was Tieck und seine Gefährten als wahre Weltbewegung erkannt hatten, die Gestaltung einer Welt der inneren Wirklichkeit im Denken

Die dramatisch bewegte Novelle, die man als eine der besten Tiecks überhaupt angesprochen hat, hat mehrfach Nachfolger zu Dramatisierung angereizt Kurz erwähnt sei nur das Drama «Shakespeare» des Berliner Schriftstellers Braun von Braunthal, dessen Werk Tiecks Dialoge aus der ersten Novelle wortlich übernommen hat Ein wirklich lebendiges Drama aber hat Karl Eduard von Holtei aus dem Stoff der zweiten geschaffen Der vielseitig begabte, witzige Schlesier fand in seiner eigenen Veranlagung wohl den natürlichsten Antrieb, ein farbiges Gemälde der damaligen Zeit aufzurollen Er, selbst Schauspieler und Dichter, hat aus der überfeinen Shakespearegestalt Tiecks einen natürlichen, lebensvollen Menschen gemacht Er hat den Schwerpunkt seines Dramas «Shakespeare in der Heimat» fortgerückt aus dem Zentrum des Geistigen in das menschlichen Fühlens, und er zeigt uns nun einen Shakespeare, der kraft der sittlichen Gehaltenheit seines Herzens die bitteren Erfahrungen, die ihm das Leben bereitet, zu überwinden und sie fruchtbar zu machen fähig ist

Es ist eine glückliche Fugung, daß es uns möglich gewesen ist, die Braun und Holtei als Bearbeiter Tiecks diesem unmittelbar anzuschließen, der Abstieg von Tieck zu dem zeitlich folgenden Lebrun wäre in unserer Betrachtung gar zu groß gewesen

Karl August Lebrun war Schauspieler und Schauspieldirektor, nach ruhelosem Wanderleben im Osten und Westen Deutschlands ist er 1827 in Hamburg als Leiter des Stadttheaters sesshaft geworden. Er war ein fruchtbarer Theaterschriftsteller, neben geschickten Bearbeitungen französischer und englischer Originale entstammen seiner fleißigen Feder zahlreiche Lustspiele und Unterhaltungsstücke. Im Jahre 1818 hat er ein Spiel in Versen erscheinen lassen »Shakespeare«, es fließt in leidlich glatten Alexandrinern dahin und in der schon damals leicht angestaubten Technik der Handlungs- und Dialogführung, die vor wenig mehr als einem halben Dutzend Jahren der junge Theodor Körner für seine versifzierten Lustspiele angewandt hatte. »Shakespeare als eifersüchtiger Liebhaber« ist das Thema, von den historischen Lebensumständen seines Helden hat der sorglose Autor keine Kenntnis. Shakespeare, durch manches fluchtige Getandel hindurchgegangen, liebt die Schauspielerin Klara, die in seinen Stücken auftritt, der er ihre Rollen einzustudieren pflegt, er schwankt zwischen Furcht und Hoffnung, der Gegenliebe Klaras ungewiß. Die Zofe Klaras, eine Intrigantin im Weiberrock, ist der Verbindung ihrer Herrin mit dem unbeständigen und auf Gelderwerb so wenig bedachten Dichter abhold, sie sucht Klara für den reichen Lord Wilson zu gewinnen, der am Abend, in seinen Mantel verhummt, an der Tür um Einlaß pochen will. Klara widerstrebt, sie will die Stunden lieber mit Lektüre »Richard des Dritten« verbringen. Indessen die Zofe beharrt auf ihrem Sinn, und »Richard der Dritte« soll das Lösungswort sein, auf das hin sie dem Lord öffnen will. Sie enteilt, ehe Klara ein entschiedenes Verbot aussprechen kann. Shakespeare hat das Gespräch der Frauen belauscht, er beschließt, sich später des Lösungswortes selbst zu bedienen, nun tritt er zunächst hervor, von Eifersucht innerlich verzehrt. Verse voll Liebesglut aus seinen Dramen, die ihm Klara zur Übung vorrezitiert, erscheinen ihm nur noch flach und inhaltleer, er ergeht sich in Phrasen unbandiger Eifersucht. alles deutet darauf hin, daß sich der Urgedanke des »Othello« in ihm zu regen beginnt. Klara, seine Erregung nur für dichterische Phantasie haltend, fordert für sich die Rolle der scheinbar Ungetreuen, sie schlägt vor: »Ich wurde zum Final die Schöne

noch ersticken!« Shakespeare, seiner nicht mehr mächtig, stürzt davon Die Zofe kundet die Stunde an, in der Lord Wilson kommen wird, Klara, durch Shakespeares Gefühlsausbruch über ihre eigene Liebe aufgeklärt, will den Lord nicht sehen, nur heute nicht sehen, wie sie die zudringliche Kupplerin glauben macht Sie schreibt einen Brief, den sie der Zofe dem lastigen Werber zu übergeben befiehlt, dann geht sie, sich in die Werke des Geliebten zu versenken Und nun kommt Shakespeare zurück, in dunkeln Mantel gehüllt, das Losungswort «Richard der Dritte» hat ihm die Haustür geöffnet, die Zofe, die ihn für Lord Wilson halt, gibt ihm den Brief, er, ohne zu lesen, bricht in Wut aus Klara, durch den Lärm herbeigerufen, bittet ihn, ihre Zeilen anzuschauen Was findet er? Daß Klara den Lord abweist, weil ihr Herz und bald auch ihre Hand ihm, dem Dichter gehöre In diesem Augenblick schallt's drunten auf der Straße «Richard der Dritte!», und Shakespeare eilt zum Fenster, um hinauszurufen «Ist zu spät gekommen! Wilhelm Erobrer hat bereits Besitz genommen!»

Mit diesem Witzwort schließt das Stück, das auf der Bühne nicht ohne Wirkung gewesen sein soll Sein leichter Rahmen ist zu eng, das Bild einer außergewöhnlichen Persönlichkeit auszubreiten, dieser Shakespeare, dem das Herz einer schönen Frau höherer Gewinn ist als der Beifall einer Welt, ist nach Lustspielart zu ausschließlich auf die Leidenschaft der Liebe und Eifersucht gestellt, um zur vollen Bedeutung unseres Dichters hinaufzuwachsen zu können Aber vielleicht ist das ein Gebrechen, das mit der dramatischen Form überhaupt verbunden ist Das Drama ist ja darauf angelegt, eine große Linie herauszuarbeiten, das Drama muß vereinfachen, es drängt die Fülle des Lebens zusammen, es vereinigt die hundert Ausstrahlungen eines Menschenherzens in einen Brennpunkt, in dem ein Schicksal auflodert zu Glück oder Untergang Das Drama geht senkrecht in die Tiefe, die Horizonte des Innen- und Außendaseins aufzufassen, ist Recht und Pflicht des Romans Der Roman breitet die buntfarbigen Einzelheiten des Charakters und seiner Umwelt zu einem großen Mosaikbild aus, er ergießt sich ungehemmt durch die Weite der Zeit und des Raumes Das Drama ist der Strom, der wirbelnd zwischen engen Felsenwänden einem Katarakte zustürzt, der Roman gleicht dem ausgedehnten See, der eines lachenden oder zornenden Himmels Widerschein ist Wir haben schon bei der Betrachtung Tiecks gespürt, wie diese Eigenart des epischen Romans dem Shakespeare-

bilde zugute gekommen ist, wir machen die gleiche Beobachtung, wenn wir, zuvor im Gang der Zeitfolge noch einmal das Drama Brauns vom Jahre 1836 und das Schauspiel Holteis vom Jahre 1840 im Vorübergehen nennend, uns der zeitlich folgenden Dichtung zuwenden, dem zweibandigen Roman «William Shakespeare» von Heinrich Koenig. Heinrich Koenig ehemals ein vielgenannter, nun ein längst verschollener Name! Im Geistesleben unseres Volkes drangen sich der Gestalten so viele, daß auch ein Hochbegabter nur zu bald hinter der Menge der Spätergeborenen verschwindet. Ja, ein Hochbegabter ist dieser Sohn einer armen Witwe in Fulda gewesen, dieser Schneiderlehrling, den katholische Geistlichkeit dem Studium zugeführt hat, um einen Mönch aus ihm zu machen, der sich, kaum dem Junglingsalter entwachsen, das Leben durch eine unglückliche Mußehe, wie es einst auch Shakespeare getan, auf Jahre hinaus verdorben hat. Eine eingeengte Beamtenstelle in kurhessischem Justizdienst hat ihm ein bescheidenes Auskommen gewährt, aber in die politischen Wirren der dreißiger Jahre verstrickt, ist der Mann starrsinnig liberaler Opposition gezwungen worden, sein Amt aufzugeben, und die Kirche hat ihren früheren Schutzling wegen freigeistiger Aufsätze exkommuniziert. Er hat Dramen und Romane in einem oft bizarren Stile geschrieben, seinen Erzeugnissen, die sich in shakespeareisierender Bilderjagd gefallen, hat gleichwohl Goethe gelegentlich seine Aufmerksamkeit geschenkt. Koenig hat das Glück gehabt, an Goethes Tische sitzen zu dürfen, und hat das Weimar des Jahres 1828 in lebendiger, oft satirischer Weise geschildert. Sein Shakespeare-Roman, von dem wir sprechen wollen, ist in erster Auflage schon 1839 erschienen unter dem Titel «Williams Dichten und Trachten», eine Neubearbeitung fällt in das Jahr 1850, eine dritte Auflage ist noch 1864 gefolgt. Man verzeihe diese trockenen Zahlen, sie sollen die Beliebtheit der Dichtung erhärten, die eine schier unglaubliche Fülle von Motiven zu wirkungsvollem Ganzen zusammenballt und ein Musterbeispiel aufstellt eines mit allen Mitteln fesselnden Unterhaltungsromans.

Ein höchst lebendiges Bild des elisabethanischen London wird vor uns ausgebreitet mit Fluß und Brücke, mit winkligen Gassen und düstern Tavernen, mit behäbigem Bürgerhaus und vornehm abgeschiedenem Adelspalaste, eine buntgemischte Gesellschaft füllt diese Räume, Matrosen und Dirnen, Handwerker und Schauspieler, Literaten und Edelleute — das alles vereinigt sich, eine phantastische

Liebesgeschichte Shakespeares einzurahmen. Schon ist Shakespeare der Liebling des Volkes, aber nun steigt er zu höherer Stufe empor, zur Gunst des Hofes, zur Freundschaft des Hochadels: die Grafenfamilie Southampton öffnet sich ihm. Er ist eine faustische Natur, dieser geniale Dichter, er hat nach Segen und Heil gerungen, und was er erfaßte, ist ihm zum Fluch geworden. Was ihm als Glück erschienen, ist ein Traum gewesen, was ihn als Wahrheit lockte, ist in Täuschung zerronnen. Er ist ein Trinker und Spieler, ein Rauber, ein leichtsinniger Genosse leichtsinniger Frauen bei fluchtigen Liebesabenteuern, es bereitet ihm Behagen, dem Freunde Burbadge bei einem Stelldichein zuvorzukommen, und als sich Burbadge bei der Schönen mit dem verabredeten Lösungswort ankündigt «Johann ohne Land», da erwidert ihm Shakespeare, jenes Witzwort, das wir schon kennen, überwitzelnd «Guten Abend, Herr Johann ohne Land. Ich bin Wilhelm der Eroberer». Ein Zweikampf ist die Folge, Burbadge wird schwer verwundet, Shakespeare wird nur durch die hohe Gönnerschaft des Grafen Southampton vor dem Kerker bewahrt. Diese Rettung steht gleichsam als ein Symbol: die Freundschaft ist es, die ihn dem wilden Leben entreißt, die ihm zum Trost und wahren Lebensinhalt wird, als die Liebe ihn grausam enttauscht hat. Zwischen drei Frauengestalten steht der Dichter, die nur in ihrer Vereinigung ihn vielleicht hatten beglücken können. Nelly, seine Hauswirtin, die ihn mit treuer Fürsorge umhegt, Alice, des Grafen Southampton Schwester, die schwärmerische Verehrerin seines Geistes, und Thekla, die seiner Sinnlichkeit mit gleicher Glut entgegenkommt. Thekla ist die Heldin des Romans: eine heimatlose, fremdartige Abenteurerin, verschwenderisch ausgestattet mit allen Gaben des Geistes und Körpers, aber launenhaft, lügnerisch, im Tiefsten verderbt. Sie beglückt ihn für lange Zeit, sie ist ihm Geliebte und Born der Poesie: an ihrem ratselhaften Wesen entzündet sich immer aufs neue seine Phantasie, sie macht ihn mit dem Stoff von «Romeo und Julia» bekannt. Aber ihre widerspruchsvolle Zigeunernatur treibt sie zu schlimmen Streichen an dem Vertrauensseligen, sie nutzt ihn aus für ihre unehrlichen Geschäfte des Wahrsagens und für Schlimmeres. Shakespeare, Sekretar des Grafen Essex geworden, muß ihr, ohne zu ahnen, was er tut, die Pläne des gegen Irland gerichteten Feldzugs mitteilen. Mit schmerzverzerrtem Herzen reißt sich der schwer Getäuschte von der schönen Verräterin los. Er wächst im Leid über seine irdisch-sinnliche Natur hinaus und tauscht für trügerische Frauen-

liebe die dauerhafte Mannesfreundschaft ein. So wird er auf Höhen und in Tiefen des Lebens umgetrieben, er ist verwickelt in das rohe Treiben der Gasse wie in die Geziertheit des Adels, er blickt hinein in die Ranke und Eitelkeiten des Hofes wie in Heuchelei und Fanatismus der Puritaner. durch einen kecken Eulenspiegelstreich kommt er einem Anschlag zuvor, den die Puritaner, die erbitterten Theaterfeinde, gegen sein Leben planen. Und angewidert von der Welt, voller Sehnsucht nach dem Frieden des Herzens, kehrt er in die Stille Stratfords zurück, um im Bade süßromantischer Dichtung schmerzliche und frohe Erfahrungen wegzuspülen. sein Herz heilt im Anschauen der duftigen Elfengestalten des «Sommer-nachtstraums». Die Verzeihung der biedern Eltern, die sein wustes Leben mit Kummer verfolgt haben, und die Liebe seiner ihm im Guten wesensverwandten Tochter Susanna drücken den Stempel auf das neue, reinere Dasein.

Aus der betäubenden Sturzflut der Ereignisse, dem unübersichtlichen Irrgarten verwickelter Seelenregungen und Leidenschaften wenden wir uns aufatmend einer Dichtung zu, die, wie sehr sie auch von höchster Tragik erfüllt ist, harmonischeren Eindruck hinterläßt als das chaotische Kulturbild Koenigs. dem vieraktigen Trauerspiel Wildenbruchs «Christoph Marlow», das im Jahre 1884 im Druck erschienen ist. Marlow, der unbandige Geist, der feurige Dichter, betört durch den Zauber seiner Poesie die Tochter seines Wohltaters Walsingham, Leonore entflieht mit ihm, und der Vater, ehe er, vom jahren Schmerz vernichtet, sein Haupt im Tode neigt, flucht dem Entführer.

Du, keme Satzung achtend als die Willkur
Des eignen Geists, der dich mit Stolz berauscht,
Marlow, ein Großer komme über dich,
Dem Geist zerbreche unter seinem Geiste!

Und der Größere kommt Shakespeare! Vor seinem Drama von «Romeo und Julia» schwindet Marlows Dichterruhm dahin, die Greene und Peele und Nash und Lodge und Jonson, die ganze laute Schar der Literaten und Dramendichter jauchzt der jungen Sonne zu, auch Leonore erliegt der süßen Macht der neuen unerhorten Dichtung. Sein inneres Leben sieht Marlow vernichtet, das äußere findet sein Ende durch den rachenden Degen des Mannes, dem er die Braut geraubt. An die Seite des Sterbenden tritt Shakespeare, und Marlow reicht ihm die sinkende Hand.

Elysium! Ich seh' Elysium!
 Die heil'gen Meister wenden ihre Haupter
 Und neigen sich vor Englands großem Sohn!
 Sieh, Leonore, sieh, das ist das Bild
 Des Dichters, wie ihn deine Seele träumte
 So groß, so heilig, ohne Hohn und Lacheln
 Und ohne Freude, daß der Gegner sank!
 Ihr Gotter — seid gelobt, ich liebe ihn!

In diesem pathetischen Augenblick vollendet sich das Bild, das deutsche Dichtung von Shakespeare entworfen hat hier fließt der Preis überragender Dichtergröße mit der Bewunderung sittlicher Hoheit im Lobgesang weniger Zeilen zusammen. Und an diesem Höhepunkte könnte unsere Wanderung füglich enden. Nicht, als ob der Weg nicht bis an die Schwelle unserer Gegenwart fuhrte, nicht, als ob wir nicht auch später Shakespearedichtungen fanden, die einer kurzen Betrachtung wert waren. Da ist, damit in unserer Reihe das übelbeleumundete Oberlehrerdrama nicht fehle, im Jahre 1895 das fünfaktige Schauspiel «William Shakespeare» des Schulpfortaer Professors Hermann Schreyer, eines Mannes, der als Herausgeber einer Deutschen Dramaturgie nicht ohne Verdienst ist, da ist im Jahre 1906 ein vieraktiges Schauspiel von Hermann Horn «Shakespeares Wandlung», das die Schilderung vorwegnimmt, die Ferdinand Bruckner in seiner «Elisabeth von England» von der jungfräulichen Königin entwirft — sie ist übrigens schon vorbereitet in dem Romane Heinrich Koenigs. Da ist endlich als merklicher Aufstieg das Schauspiel «Die Befreiung», es behandelt Shakespeares Wilddiebepisode und seinen Aufbruch nach London. Es stammt von einem hochbegabten rheinischen Dichter, Emil Kaiser, den die Entbehrungen der Kriegszeit eben in dem Augenblicke hinweggenommen haben (1916), als er nach langer Mühe zum Erfolge seiner schriftstellerischen Arbeit hindurchgedrungen war. Und noch ein letzter Name sei genannt, der eines der tiefstinnigsten Dichter unserer Zeit, der Name Siegfrieds von der Trenck. In den großartigen Rhapsodien seiner Dichtung «Leuchter um die Sonne», die den langen Zug schöpferisch-genialer Geister vorbeiführt, gibt der Abschnitt «Shakespeare» ein kaleidoskopschnell wechselndes Bild der umfassenden Dichterwirksamkeit des Gefeierten, hastige, scheinbar zusammenhanglose Szenen beleuchten, pfeilgeschwind aufsteigenden Leuchtkugeln gleich, das ewige Antlitz des Dichters (1925). Aber wir kehren noch einmal zu Wildenbruch zurück. Der hochgemute Mann, dessen begeisterter Seele jene letzten

Worte Marlows entquollen sind, Ernst von Wildenbruch, war selbst zu sehr durchdrungen von dem Bewußtsein seiner Dichtersendung, als daß er nicht im Dichter die höchste Blüte alles Menschentums gesehen hatte. Ihm war es ein Gesetz sittlicher Weltordnung, daß der große Dichter auch ein edler Mensch sei, und uns liegt es in festlicher Stunde fern, seine schöne Überzeugung kritisch zu bemängeln. Oft hat es die Wissenschaft beklagt, daß uns von dem Lebensgange Shakespeares so wenig sichere Kunde überkommen sei, wir wollen uns dieses Mangels freuen, denn nun trübt keine menschliche Unzulänglichkeit das große Bild genialer Dichterkraft, wie sie, Erde und Himmel umspannend, die Seelen aufwühlend und besanftigend, uns aus seinen ewigen Schöpfungen entgegenstrahlt.

Shakespeare und das Konigtum.

Von

Wolfgang Clemen

Kings are earth's gods

(Pericles I, 1, 108)

The king is a thing—of nothing

(Hamlet IV, 2, 27)

Das Konigtum¹⁾ ist an dem Horizont des Shakespeareschen Werkes eines jener immer wieder auftauchenden Grundprobleme, die den Dichter durch seine ganze Entwicklung hindurch begleiteten. Das großartigste Vermachtnis von Shakespeares Auseinandersetzung mit dieser Grundmacht seiner Welt haben wir in der Kette der zehn Königsdramen, die mit Recht einmal an dieser Stelle²⁾ in ihrer Bedeutung als nationales und menschliches Literaturdenkmal mit den homerischen Gesängen vom zehnjährigen Kampf um Troja verglichen wurden. Darüber hinaus legen aber noch die Tragodien «Lear», «Hamlet», «Macbeth» und zahlreiche Hinweise und Stellen in weiteren Stücken Zeugnis ab von der Lebendigkeit und Dringlichkeit, die dieses Problem des Konigtums für Shakespeare hatte, und von seiner erneuten Stellungnahme zu ihm.

¹⁾ Der im Jahrbuch 63, 1927 erschienene Festvortrag von Prof. Wolfgang Keller «Shakespeares Königsdramen» gibt die eigentliche literarhistorische, zugleich auf die Quellen eingehende Einleitung, in der auf alle wesentlichen Probleme hingewiesen wird. Die 1930 an dieser Stelle publizierte Arbeit von Agnes Hennecke «Shakespeares englische Könige im Lichte staatsrechtlicher Strömungen seiner Zeit» bietet dann eine sehr ausführliche und tiefdringende Darstellung der Könige nach dem Hauptgesichtspunkt: Welche Stellung nimmt der jeweilige Träger der Krone in seinem und seiner Untertanen rechtlichen Bewußtsein ein? Die vorliegende Arbeit, zu welcher der Verfasser die Anregung Prof. Gustav Hubener in Bonn verdankt, möchte sich als eine Ergänzung neben diese beiden Aufsätze stellen, indem der Versuch gemacht wird, auch von der Wort- und Bildinterpretation her das Weiterleben alter Vorstellungen über das Konigtum nachzuweisen und zugleich Shakespeares neue und eigentümliche Einschmelzung dieser Vorstellungswelt in sein eigenes Werk zu zeigen.

²⁾ Wolfgang Keller, a a O, S 35

Der Grund dafür, daß das Königtum für Shakespeare ein Problem wurde, liegt wohl hierin: das Königtum als eine jener sakralen, von alther gesetzten Institutionen war in Shakespeares Zeit noch mit einem Schatz von urtümlichen Vorstellungen und Attributen dem vergangenheitsbewahrenden Gedächtnis der Menschen verknüpft und lebendig. Shakespeare — mit seiner Ehrfurcht für alle geheiligten Werte und überlieferten Einrichtungen — hatte noch den ganzen Sinn für alles dies, was Weihe, Gnade und Heiligung an dem höchsten Amt, das die Menschheit aufrichtete, war, und von diesem Sinn aus ließ er jene Dinge in seinem Werk bestehen und stellte sie dar. Doch daneben sieht er — der erste große Dramatiker, bei dem es nur noch Menschen gibt (noch Marlowes Menschen zeigen über das menschliche Maß hinausgehende Dimensionen) — die Träger dieses Königtums, die Könige selbst, als Menschen und nur als Menschen. An diesem Punkt setzt Shakespeares Skepsis ein: als ein Menschenkenner weiß er um die Verschiedenheit der Menschen, um ihr Unzulängliches, von dem selbst ein König — weil er Mensch wie alle anderen ist — nicht verschont sein kann. Auf der anderen Seite sprach die uralte Tradition des Königtums von der «heiligen Rasse» der Könige, von ihrer Eignung zum königlichen Berufe kraft ihrer Blutabstammung, kraft ihres Vorbestimmtseins. Diese Spannung zwischen der Institution und ihren Trägern, das Mißverhältnis zwischen dem bloßen Erwähltsein zum König (auf Grund rechtmäßiger Abstammung und Salbung) und dem wirklichen Berufensein (auf Grund von staatsmannischer Begabung) ist der eigentliche Quellpunkt der Königsproblematik bei Shakespeare.

In seinem Werk stellt Shakespeare nun beide Aspekte des Königtums nebeneinander: die mittelalterliche glaubende Vorstellung und die psychologische Kritik, — das ganze überlieferte mittelalterliche Wesen war ihm noch so lebendig, daß er es nicht verwarf, sondern mit jener ehrfurchtigen Gerechtigkeit darstellte, doch zugleich forderte sein staatskluger und menschlich kritischer Blick eine Verurteilung der schädlichen Alleingeltung dieses Gesichtspunktes. So gibt Shakespeare das urtümliche, geweihte Königtum mit seinem gesamten Vorstellungshintergrund in seinem Werk als noch ein lebendig-wirksames Element, aber zugleich löst er es auf, läßt die Ratio in diese Schleier hineindringen¹⁾.

¹⁾ In dem Nachwort zu seinem Buch «England und die Gesittungsgrundlage der europäischen Frühgeschichte» (Frankfurt 1930) S. 304 weist Gustav

Auch in Shakespeares praktischer Stellungnahme zu der Frage der Legitimität des Usurpators ist dieses Doppelte zu beobachten Shakespeare — darauf wurde schon öfters hingewiesen¹⁾ — war nicht der Ansicht der Monarchomachen, die grundsätzlich dem Untertan das Recht einräumen, sich gegen einen schlechten König zu wehren Andererseits verurteilte er eine ungenügende Staatsführung durch einen zwar rechtmäßigen, aber schwachlichen Herrscher, und sein politischer Sinn forderte dessen Entfernung Jedoch — hier verschafft sich wieder die Gottesgnadentum-Einstellung ihre Geltung — sein Heinrich IV hat sein Leben lang unter dem Fluch, der an einer usurpierten Krone haftete, zu leiden

Von dieser Doppelseitigkeit des Königtums bei Shakespeare ist bisher jene psychologisch-kritische Vermenschlichung der Könige vor allem herausgehoben worden Am ausgezeichnetsten hat wohl Walter Pater in seinem Essay «Shakespeare's Kings»²⁾ dieses in allererster Linie Menschlichsein der Könige betont, wenn er von der «little or quite ordinary humanity» spricht, die die Könige darstellten Aber daneben hatte Shakespeare noch ein ganz starkes Gefühl für die Sonderstellung des Königs, und in seinem Werk finden wir noch zahlreiche Hinweise, die dies Besondere des Königs, — zum Teil ist es noch jene mittelalterlich-magische Weihe der königlichen Personen —, bezeugen Die Wirkungskraft und Eigentümlichkeit, die Shakespeare in seinen Königen sah, erschließt sich nun weniger aus der Gesamtwürdigung der Könige als individueller Personen, obwohl die Gegenüberstellung von Heinrich IV und Richard II sehr vieles hierin verdeutlichen kann, sondern mehr aus den kleinsten Zellen in dem Organismus eines

Hübener auf diese Psychologisierung der noch starken Magie des Königtums hin und spricht von «der analytischen Auflösung des autoritativ gesetzten Herrschertums» Eine ausführliche Deutung der spezifisch germanischen Form des Königtums findet sich daselbst S 28 ff

¹⁾ Wolfgang Keller in dem schon erwähnten Vortrag (Jahrbuch 1927) S 49, auch Hans Hecht in seinem Vortrag «Problem und Gestaltung des Tragischen bei Shakespeare» weist auf die Problemstellung hin, die durch das Gottesgnadentum für Shakespeare entstehe (Jahrb 1927, S 26) Agnes Hennecke a a O gibt hierzu außerordentlich reiches Material und untersucht die gesamten Staatsrechtslehren der Zeit, ihre Auswirkung auf England und ganz besonders auf Shakespeare selbst Im Hauptteil der Arbeit wird dann in scharfsinniger Analyse an jedem einzelnen der Königsdramen Shakespeares sich wandelnde Einstellung zu diesen Problemen nachgeprüft

²⁾ Walter Pater *Appreciations* 1889 repr London 1924, p 199

Stuckes, aus den Worten Hier konnten diese Dinge noch länger weiterleben, während sie die Gesamtgestaltung der Charaktere schon nicht mehr völlig beeinflussen konnten. So zeigt der Gebrauch des Wortes «king», der besondere Zusammenhang, in dem es steht, und der Nachdruck, mit dem es gesagt wird, wie Shakespeare noch an dieses Amt alte Vorstellungen knüpfte, und wie überhaupt der König bei ihm eine wichtige Rolle spielt. Weiterhin geben die Sprachbilder und Gleichnisse Material für seine Königsauffassung, und darüber hinaus glauben wir selbst stilistische und formale Merkmale zu finden, die die Sonderstellung des Königs bei Shakespeare belegen.

Wenn wir z. B. bei Shakespeare Wendungen finden wie diese

Thou bearest thee like a king (H IV A, V, 4, 36)¹⁾
 Yet looks he like a king (R II, III, 3, 68)
 Thou talk'st as if thou wert a king (H VI C, III, 1, 58)
 Dost thou speak like a king? (H IV A, II, 4, 476)

so geben schon solche leicht übersehbaren Stellen einen Hinweis darauf, daß ein «king» in Shakespeares Augen eine nur ihm eigentümliche Art des Gebarens und Sprechens hat. Das «wie ein König Sein» muß für Shakespeare eine Vorstellung von ganz bestimmter Wesenheit gewesen sein. Aus der Art, wie Shakespeares Könige bei dem Regierungsantritt ihr Gelöbnis abgeben, können wir dies auch als Unterton heraushören.

Edward will always bear himself as king (H VI C, IV, 3, 45)
 I will keep my state, Be like a king and show my sail
 of greatness (H V, I, 2, 274)

Ein solches nachdruckliches Herausheben des Königseins findet man nun in einer großen Reihe von Stellen, die das lebendige Bewußtsein der Würde deutlich durchscheinen lassen. «An if thou hast the mettle of a king»²⁾ ruft in «King John» der Bastard dem König Philipp zu, um ihn zu einem tapferen Angriff zu bewegen, und einen ähnlichen Appell an jene Verpflichtung, die das Königsein mitbringt, finden wir in «Henry VI» «Art thou king and wilt be forced?»³⁾ Mit dem Wort «such is the breath of kings»⁴⁾ hatte

¹⁾ Zeichenerklärung H = Henry, R = Richard, A = I Teil, B = II Teil, C = III Teil. Zitiert wurde nach der Globe-Edition.

²⁾ John II, 1, 401

³⁾ H VI C, I, 1, 230

⁴⁾ R II, I, 3, 215

Bohngbroke königliche Art gekennzeichnet, als Richard mit einem Satz seine Verbannung um vier Jahre verkürzt hatte. Ja, so weit geht dieses Königsgefühl, daß die Herrscher sich durch ihren Titel geborgen fühlen und sich an der Heiligkeit und Unantastbarkeit ihres Amtes aufrichten. So kann man hier den stolzen Anspruch von König Johann hinsetzen

What earthy name to interrogatories

Can task the free breath of a sacred king? (John III, 1, 148)

Und selbst der unkönigliche Claudius weiß um diesen Schutz, den Amt und Titel der höchsten Würde gewahren, und beschwichtigt seine Gemahlin, die beim Anblick der eindringenden Rebellen um sein Leben bangt, mit den Worten

, do not fear our person,

There's such divinity doth hedge a king (Hamlet IV, 5, 128)

Im «King Lear» nun, der höchsten und tiefstinnigsten Verkörperung, die das Königtum bei Shakespeare gefunden hat, finden wir eine erneute und merkwürdige Steigerung dieses Königsbewußtseins selbst im Wahnsinn bleibt für Lear das Königssein eine jener unumstößlichen Tatsachen, an die er sich durch die Dunkelheit seines getrubten Denkens immer wieder blitzartig erinnert und Worte findet wie jenes «every inch a king»¹⁾, durch die das tief eingewurzelte Königsempfinden vielleicht noch stärker hindurchscheint als durch die ausführlichen Bilder der Herrscher in den Königsdramen. «No, they cannot touch me for coming, I am the king himself»²⁾ ist das erste, was wir aus seinem Munde hören, als er in dem phantastischen Aufzug des blumentragenden Geisteskranken auf die Bühne tritt. Noch einmal klingt dieses plötzlich auf in der Frage an den Gentleman gegen Ende der Szene: «I am a king, my masters, know you that», worauf der Gentleman antwortet: «You are a royal one, and we obey you»³⁾. Eine der wichtigsten Stellen für das starke Königsgefühl, das noch von der Heiligkeit des Titels genährt wird, haben wir jedoch aus dem Munde von Richard II., dem seines Gottesgnadentums bewußtesten Herrscher. Aumerle hatte Richard gemahnt: «Remember who you are», und Richard antwortet mit diesen stolzen Worten

¹⁾ Lear IV, 6, 109

²⁾ Lear IV, 6, 84

³⁾ Lear IV, 6, 208

I had forgot myself am I not king?
 Awake, thou coward majesty, thou sleepest
Is not the king's name twenty thousand names?
 Arm, arm, my name! a puny subject strikes
 At thy great glory Look not to the ground
 Ye favourites of a king are we not high? (R II, III, 2, 88)

Daß der königliche Name zwanzigtausend Namen wert sei, dies ist eine der eindringlichsten Manifestationen jener alten Königsmagie, die Shakespeare in Richard II durch solche Winke noch einmal heraufbeschwört. In der Tat bezeugen noch andere Stellen¹⁾ das Weiterleben dieser Vorstellung von der Wirkungskraft des königlichen Namens. «Besides, the king's name is a tower of strength, which they upon the adverse party want»²⁾ weiß Richard III vor der Entscheidungsschlacht mit Richmond und läßt so den Begriff und Namen «king» als ein gewichtiges Plus in der Einsetzung der Streitkräfte erscheinen. An jene Stelle im zweiten Teil von «Henry VI» mochte man in diesem Zusammenhang erinnern, wo Clifford die rebellierende Volksmenge eigentlich nur durch Suggestionenwirkung des königlichen Namens umstimmt und überredet. In seinen Ruf «God save his Majesty!»³⁾ stimmen alle Rebellen nach alter Gewohnheit mit einem «God save the King» begeistert ein — dieses Zaubermittel versagte seine Kraft auch in diesem Moment des scheinbaren Abfalls vom König nicht — und mit Bitterkeit konstatiert Jack Cade «The name of Henry V hailes them to a hundred mischiefs»⁴⁾

Neben dem königlichen Namen ist es die königliche Gegenwart, die Shakespeare oft hervorhebt und mit Glanz und Kraft begabt.

The presence of a king engenders love
 Among his subjects and his loyal friends,
 As it disanimates his enemies (H VI, A III, 1, 181)

¹⁾ In «Lear» spricht Edmund von den «charms», die der königliche Titel Lears habe, «to pluck the common bosom on his side» (V, 3, 49), im «Tempest» finden wir «what care these roarers for the name of king?» (Temp I, 1, 18) «In God's name and the king's» ist eine jener alten Formeln, die man noch bei Shakespeare wiederfindet (H VI C, III, 1, 97, R II, I, 3, 11) Henry IV beschuldigt Richard II, seinen «great name» im allzu vertraulichen Umgang mit den Hoflingen profanieren zu haben (H IV A, III, 2, 64)

²⁾ R III, V, 3, 12

³⁾ H VI B, IV 8, 20

⁴⁾ H VI B, IV, 8, 58

So heißt es in «Henry VI » King John pocht beständig auf diese seine königliche Gegenwart, als er vor den Toren von Angiers erscheint

But on the sight of us your lawful king, (II, 1, 222)

Doth not the crown of England prove the king? (II, 1, 273)

King John, your king and England's doth approach (II, 1, 313)

Besonders eindrucksvoll erscheint in «Richard II » die Gegenwart des Königs dargestellt, indem sein Erscheinen mit der aufgehenden Sonne verglichen wird, sein Auge «as bright as is the eagle's, hightens forth controlling majesty»¹⁾ Im Gleichnis — dem verlässlichen Zeugnis für Shakespeares eigenste Visionen seiner Menschen — wird hier das Glanzvolle der königlichen Erscheinung im Bild von Sonne und Adler aufgefangen. Dieses Sonnensymbol — auf den König angewandt — durchwandelt nun das ganze Stück und findet sich auch in anderen Königsdramen wieder²⁾ In solchen bildlichen Kennzeichnungen gibt Shakespeare beständig Fingerzeige und Winke über seine Menschen. Daß er gerade das Symbol der Sonne, des Inbegriffs von Glanz und Leuchtkraft, auf den König anwendet, erschließt für uns einen weiteren Zugangsweg zu seiner besonderen Vorstellung vom Königtum — Richard II ist sich selbst dieser Sonnenhaftigkeit der Königs- wurde deutlich bewußt und bei seiner Rückkehr nach England vergleicht er sein Wiederkommen in großartigem dichterschen Gleichnis der aufgehenden Sonne, die alle Widersacher, Verräter und Diebe, die unter dem Mantel der Nacht Schutz suchten, verscheucht. In unmittelbarer Identifizierung mit der Sonne heißt es dann weiter.

So when this thief, this traitor Bolingbroke

Shall see us rising in our throne, the east,

His treasons will sit blushing in his face

Not able to endure the sight of day (R II, III, 2, 47)

Außerdem vergleicht er sich mit dem «glistening phaeton»³⁾ und,

¹⁾ R II, III, 3, 69

²⁾ In «Henry VIII» hören wir von dem franz. und engl. König, die auch im Volksmund anscheinend die beiden «Sonnen» genannt wurden. «Those suns of glory, those two lights of men» (I, 1, 6), «These suns for so they phrase them» (I, 1, 33), Henry V braucht von sich die Sonnenmetaphorik, wenn er sagt «But I will rise there with so full a glory / That I will dazzle all the eyes of France» (I, 2, 278) und in «Henry IV» hören wir von der «sun like majesty» (III, 2, 79)

³⁾ III, 3, 178

in jener denkwürdigen Abdankungsszene sein Gesicht im Spiegel erblickend, drängt sich ihm wieder unwillkürlich der Sonnenvergleich auf¹⁾

was this the face

That, like the sun, did make beholders wink? (R II, IV, 1, 288)

Wie nun das Dasein des Königs sonnenhaft die feindlichen dunklen Mächte zu vertreiben scheint, so ist sein Fernbleiben gleichermaßen verhängnisvoll. In «Richard II.» trifft Salisbury eine Abteilung wallisischer Truppen auf einsamem Feld. Der Hauptmann hat das Auseinandergehen der Soldaten gestattet, weil keine Nachricht vom König kam: selbst das Gerücht des Todes konnte sich darum ausbreiten und wurde von den Soldaten willig geglaubt. Salisbury, obwohl Gesandter des Königs, vermag gegen diese Abhängigkeit von der unmittelbaren Gegenwart des Königs nichts²⁾. Der königliche Name und seine Anwesenheit war eben das, was die Truppen zusammenhielt. Der König repräsentierte in seiner Person gleichsam die ganze Staatsmacht, sein Fernsein, sein Tod ist identisch mit dem Auseinanderfallen dieser nur durch ihn sichtbar werdenden Staatsautorität. Ähnlich fragt York den Bolingbroke: «Comest thou, because the anointed king ist hence?»³⁾

In der Tat scheint es auch der Name und Titel «king» mehr als die individuelle Person des Königs zu sein, dem die großen Lords dienen. Als — im dritten Teil von «Henry VI.» — Montgomery dem Heinrich zu Hilfe gegen die Stadt York kommt, «to help king Edward in the time of storm»⁴⁾, erfährt er, daß Edward zunächst nur als Herzog in die Stadt einziehen will, und wendet sich zornig von dannen: «I came to serve a king and not a duke»⁵⁾, und erst, als Edward sich erneut hat feierlich zum König ausrufen lassen, bleibt er⁶⁾.

¹⁾ Folgerichtig spricht nach seinem Fall Richard auch von der «sun of Bolingbroke», vor der er, «a mockery king of snow» zerschmelze (IV, 1, 261)

²⁾ R II, II, 4

³⁾ R II, II, 3, 96

⁴⁾ H VI C, IV, 7, 42

⁵⁾ H VI C, IV, 7, 45

⁶⁾ In diesem Zusammenhang kann man auch die Worte anführen, die zwischen York und Northumberland in «Richard II.» III, 3 gewechselt werden. Northumberland spricht von «Richard» anstatt von «King Richard» und erhält von York daraufhin diesen Verweis:

It would beseem the Lord Northumberland
To say «King Richard» alack the heavy day
When such a sacred king should hide his head (R II, III, 3, 6)

Auch vor dem toten König haben Shakespeares Menschen noch dies Gefühl seiner geweihten Gegenwart Als — im Beginn von «Henry VI» — die Getreuen des gestorbenen Henry V vor seiner Bahre seinen Geist anrufen und von ihm Schutz für das Land erflehen, tritt ein Bote herein und verkündet mit lauter Stimme die Nachricht vom Verlust der französischen Provinzen Doch Bedford herrscht ihn an

What say'st thou, man, before dead Henry's corse?

Speak softly or the loss of those great towns

Will make him burst his lead and rise from death

(H VI A, I, 1, 62)

Daß der König der Heilkraft und der Prophetie mächtig sei, war eine uralte Vorstellung, die auch mit seinem Geheiligtsein zusammenhangt¹⁾ Wie Bloch²⁾ gezeigt hat, erhielt sich dieser Glaube im Volk noch über Shakespeares Zeit hinaus Shakespeare wird selbst von diesen Dingen durch lebendige Überlieferung gehort haben, denn es wird von Heilungen durch die Königin Elisabeth berichtet³⁾ Selbst in die sichtbare Überlieferung der Kunst ist dies übergegangen ein niederländischer Künstler, Joos de Hondt, stellte während seines englischen Aufenthaltes Elisabeth bei der Heilung von Skrofeln dar Nicht nur jene ausführliche Stelle in «Macbeth»⁴⁾ spricht davon, in der der Doktor und Malcolm von dem wundertätigen Schottenkönig berichten, der durch Handauflegung böse Krankheiten heile und (gerade dies ist wichtig) «to the succeeding royalty» seine Heilkraft weitervererbe, sondern auch schon in «Henry VI» findet sich eine Anspielung auf dieses königliche Heilvermogen, wenn der abgesetzte König klagt «No not a man comes for redress of thee»⁵⁾ Auch Henry VI besaß jene Kraft der Wahrsagung, die dem Schottenkönig eignete Als der junge Earl of Richmond, Henry, ihm vorgestellt wird,

¹⁾ Vgl. auch Sir James Frazer, «The Golden Bough» vol I, «The magic art and the evolution of kings» (bes S 366ff) (III Aufl London 1910) Während Frazer den König unmittelbar aus dem Magier herleitet, sieht Hübner (a a O S 30) in mehreren Schichten den Entstehungsgrund des germanischen Königtums, dessen magische Seite sich schon früh mit Elementen verbindet, die auf die heroische Stufe hinweisen (personl Tüchtigkeit u. Erfolg)

²⁾ In seinem großen Werk «Les rois thaumaturges», Paris 1924

³⁾ Vgl. Bloch, S 384 Noch Samuel Johnson wurde als Kind der Königin Anna dargeboten, daß sie ihn von Skrofeln heile

⁴⁾ Macbeth IV, 3, 141

⁵⁾ CH VI, III, 1, 17

wird dem König durch Handauflegung die Gabe der Divination verliehen und er sagt den zukünftigen König voraus.

Come hither, England's hope (*Lays his hand on his head*)
 If secret powers
 Suggest but truth to my divining thoughts,
 This pretty lad will prove our country's bliss (H VI C, IV, 6, 68)

Somerset spricht von «Henry's late presaging phrophecy»¹⁾, und ebenso ist Richard II ein Prophet, wenn er Northumberlands Treubruch voraussagt, eine Prophezeiung, die dann in «Henry IV» in der Tat eintritt und an die sich der alternde König schauernd erinnert²⁾

Prophezie und Heilkraft sind übernatürliche Gaben, die dem «sacred king»³⁾ auf Grund seiner ursprünglich gottlichen Gesandtheit zukamen. In diesem Zusammenhang muß auch die Salbung⁴⁾ genannt werden, die jeden König erneut durch ein sinnfalliges Zeichen über die übrige Menschheit hinaushob und ihm höhere Kräfte als den anderen verlieh. Auch diese Dinge sind noch bei Shakespeare lebendig. Zunächst fällt der häufige Gebrauch von «anointed king», «anointed body»⁵⁾ usw. auf, was auf die Wichtigkeit des Gesalbenseins bei einem König ja immer wieder hinweist. In dem Bewußtsein Richards II wird nun dieses Gesalbte sein zu einem trostenden, aufrichtenden Moment, auf das sich der bedrohte König stützt.

¹⁾ H VI C, IV, 6, 92

²⁾ H IV B, III, 1, 70

³⁾ Gerade ein solcher Adjektivgebrauch verrät sehr viel über Shakespeares Bewahren der alten Titel, «sacred king» finden wir bei Sh. zweimal, in «Henry VIII» wird von der «sacred person» des Königs zweimal gesprochen. Außerdem finden wir — auf den König angewandt — «sacred state», «sacred throne», «sacred head», «sacred sceptre». Daneben finden wir «*holy king*» und «*most sainted king*».

⁴⁾ Durch die Berührung mit dem heiligen Öl wurde der König selber geweiht, er zog aus ihm eine magische Kraft, so fuhr Bloch aus.

⁵⁾ «*anointed*» in Verbindung mit dem König kommt bei Shakespeare allein 18mal vor. Als besonders aufschlußreiche Stellen mochten wir hier anführen:

And shall the figure of God's majesty,
 His captain, steward, deputy-elect,
 Anointed, crowned, planted many years, (R II, IV, 1, 125)

und den entsetzten Ausruf Macduffs nach dem Königstod des Duncan:

Most sacrilegious murder hath broke ope
 The Lord's anointed temple, and stole thence
 The life of the building! (Macb II, 3, 72)

Not all the water of the rough rude sea
 Can wash the balm off from an anointed king»
 (R II, III, 2, 53)

Diese Vorstellung, daß, wenn die Salbung abgewaschen sei, der König seine magische Kraft verlore, laßt Shakespeare schon als symbolisches Gleichnis des Entthrontseins Henry VI gebrauchen, der — einsam und verkleidet im Wald umherirrend — zu sich spricht

Thy place is fill'd, thy sceptre wrung from thee,
 Thy balm wash'd off where with thou wast anointed
 (H VI, C III, 1, 17)

Es wurde schon von der Blutabstammung der Könige gesprochen, die sie auf eine höhere Stufe stellt, und ihnen in stetiger Deszendenz jene besonderen Kräfte vererbt. Die Macht des Königs beruhte gerade darin, daß er nicht allein stand, sondern daß aus ihm die ganze «*race of kings*»¹⁾ oder die «*progeny of kings*»²⁾ sprach, beides Ausdrücke, die wir bei Shakespeare noch finden. England, in den Worten des alten Gaunt, erscheint als der große Nährboden und Mutterschoß³⁾ dieser Königsrasse «*this teeming womb of royal kings*»⁴⁾. Man findet bei Shakespeare mannigfache Zeichen, die bezeugen, wie sehr ihm gerade dieser Blutzusammenhang wichtig und gegenwärtig war. So spricht er — auf die uns noch kaum als wirkliches Bild bewußte Metapher vom Stammbaum zurückgehend — von den Zweigen, den Ästen des königlichen Stammes und erblickt das ganze Königsgeschlecht unter dem Bild eines verzweigten Baumes. Richard III redet vom «*royal tree*»⁵⁾, von Heinrich V sagt der französische König «*this is a stem of that victorious stock*»⁶⁾, und über England heißt es. «*Her royal stock graft with ignoble plants*»⁷⁾. In «*Macbeth*» hatten Banquo die

¹⁾ R III, V, 3, 157

²⁾ H IV A, V, 4, 38

³⁾ In Henry IV heißt es einmal

«O earth, yield us that king again,
 And take you this!» (H IV B, I, 3, 106)

was auch auf diese Vorstellung hinzuweisen scheint

⁴⁾ R II, II, 1, 51 vgl. auch noch an derselben Stelle «*This royal throne of kings, this scepter'd isle*»

⁵⁾ R III, III, 7, 167

⁶⁾ H V, II, 4, 63

⁷⁾ R III, III, 7, 127

Hexen geweissagt «To be the root and father of many kings»¹⁾
 Das wichtigste Bild aber, in dem diese Abstammungsvorstellung
 auftritt, finden wir wieder in «Richard II »

Edward's seven sons, whereof thyself art one,
 Were as seven vials of his sacred blood,
 Or seven fair branches springing from one root,
 Some of those seven are dried by nature's course,
 Some of those branches by the Destines cut,
 But Thomas, my dear lord, my life, my Gloucester,
 One vial full of Edward's sacred blood,
 One flourishing branch of his most royal root,
 Is crack'd, and all the precious liquor spent,
 Is hack'd down, and his summer leaves all faded,
 By envy's hand and murder's bloody axe (R II, I, 2, 14)

Dieses große Bild, in dem die Duchess of Gloucester den alten Gaunt nachdrücklich an seine ihm durch Abstammung erwachsene Verpflichtung erinnern möchte, ruht zugleich — im Gleichnis der sieben mit geweihtem Blut gefüllten Phiole — an jene Vorstellung des Königsblutes, die bei Shakespeare immer wieder auftaucht. Man versteht Shakespeares eigentümliches und auffallendes Ernstnehmen des Blutes, das sich durch überaus häufige Sprachbilder und Erwähnungen bekundet, besser, wenn man auf einen größeren Zusammenhang hier hinblickt. Shakespeare war noch ganz befangen in den zum Teil von Galen herrührenden physiologischen, halb medizinischen, halb philosophischen Lehren²⁾. Für Shakespeare existierten noch die «Elemente» und die «Temperamente», und eine ganze Reihe von Stellen nehmen in seinem Werk Bezug darauf. Das Eigentümliche dieser Lehren war, daß Körper und Seele noch nicht klar voneinander geschieden waren. Das Seelische drückte sich durch körperliche Zeichen aus, ja, war manchmal identisch mit ihnen, umgekehrt deuteten physische Prozesse und Phänomene auf Bewegungen der Seele und des Geistes unmittelbar hin. Von diesem Zusammenhang her wird man die besondere Rolle, welche die zahlreichen, das Körperliche berührenden und darstellenden Bilder und Beschreibungen bei Shakespeare haben, besser würdigen können. Auch der Begriff Blut war darum für Shakespeare mit einer ungleich stärkeren Wesen-

¹⁾ Macb III, 1, 15

²⁾ Ansell Robin, in seinem Buch «Old Physiology in English Literature», London 1911, stellt diese Dinge mit Hinblick auf ihren Ausdruck in der Literatur, besonders auch in Shakespeares Werk dar.

haftigkeit geladen als für uns Blut — für uns nur ein Bestandteil unseres Körpers — war für Shakespeare geradezu ein Symbolwert Inbegriff der Lebensessenz, Sinnbild des die Geschlechter verknüpfenden Zusammenhanges Das königliche Blut war für ihn — wie schon aus der letzten Stelle hervorging — etwas ganz besonders Wertvolles, ja etwas Heiliges — «sacred blood» hatte er es genannt Noch tiefer dringen wir in diese Vorstellungswelt ein, wenn wir hören, daß auch beim Blute des Königs geschworen wurde, wie Northumberland über Bolingbroke berichtet

And by the honourable tomb he swears,
That stand upon your royal grandsire's bones,
And by the royalties of both your bloods,
Currents that spring from one most gracious head

(R II, III, 3, 105)

Das Bild der Quelle, das Shakespeare hier auf die Blutabstammung seiner Könige anwendet, kehrt noch an anderen Stellen in ähnlicher Verbindung wieder¹⁾ und ist ein Zeugnis für jene anschauliche Wirklichkeit, in der Shakespeare diese Dinge erblickte und darum verbildlichte «Thou bloodless remnant of that royal blood»²⁾, in solcher suggestionskraftigen Sprache hatte Lady Anne die Leiche von Henry VI angeredet Und an verschiedenen anderen Stellen spricht Shakespeare noch vom «royal blood»³⁾, vom «rich blood of kings»⁴⁾ vom «dearest-valued blood»⁵⁾ des französischen Königs, und vom «golden blood»⁶⁾ des Königs Duncan Ein besonders merkwürdiges Bild über dieses königliche Blut⁷⁾ haben wir in den Worten des jungen Henry V

The tide of blood in me
Hath proudly flow'd in vanity till now
Now doth it turn and ebb back to the sea,
Where it shall mingle with the state of floods
And flow henceforth in formal majesty (H IV B, V, 2, 129)

¹⁾ Vgl. R II, V, 3, 61 — H. VI C, IV, 8, 55

²⁾ R III, I, 2, 7

³⁾ Die Wendung «royal blood» finden wir in den Königsdramen fünfmal.

⁴⁾ John II, 1, 351

⁵⁾ John III, 1, 342

⁶⁾ Macbeth II, 3, 118.

⁷⁾ In «Richard III» finden wir folgende in diesem Zusammenhang wichtigen Worte aus Richards Munde

To royalise his blood I spilt mine own (R III, 1, 3, 125)

Das Wort royalise kommt nur an dieser Stelle bei Sh. vor

Die Anlässe und die Objekte, die Shakespeare zu Sprachbildern veranlaßten, sind nie zufällig. Hier weist das Bild darauf hin, daß Shakespeare einen ihm besonders wichtigen zentralen Prozeß im Gleichnis eindringlicher und sinnfalliger machen wollte. Wenn er die Rückkehr des bisher pflichtvergessenen Prinzen zu seinem Amt und seiner Berufung in dem Gleichnis des sinnvoll in das Meer zurückfließenden Blutstroms darstellt, so liegt darin bei Shakespeare mehr als nur eine geistvolle Erfindung, mehr als ein kluges concert, für das man ein solches Bild wohl bei seinen Zeitgenossen zu halten versucht wäre. Shakespeare schuf seine Bilder nur in der allerersten Periode aus jenem virtuoson Spiel- und Erfindungstrieb heraus.

Wie nun auf diese Weise das königliche Blut einen tiefsinnigen Symbolwert besitzt, so erscheint das Vergießen des heiligen Blutes als ungeheuerliche Schuld¹⁾ und tiefes Verhängnis. Der von Exton niedergeschlagene König Richard II ruft sterbend seinem Mörder die Worte zu:

Exton, thy fierce hand
Hath with the king's blood stain'd the king's own land
(R II, V, 5, 110)

Und Exton selbst ist sich dieses Vergießens von königlichem Blut und Wesen bewußt:

As full of valour as of royal blood
Both have I spill'd (R II, V, 5, 114)

Oft wird noch an anderen Stellen das Blutvergießen hervorgehoben²⁾, doch das stärkste Beispiel für die Magie des Königs-

¹⁾ Vgl. in diesem Zusammenhang noch die Worte, die Gaunt an Richard II richtet:

For that I was his father Edward's son
That blood already, like the pelican,
Hast thou tapp'd out and drunkenly caroused

That thou respect'st not spilling Edward's blood
(R II, II, 1, 125)

Henry IV muß eine Reise nach dem heiligen Land machen

To wash this blood off from my guilty hand (R II, V, 6, 50)
und Macbeth fragt:

Will all great Neptune's ocean wash this blood
Clean from my hand? No, this my hand will rather
The multitudinous seas incarnadine,
Making the green one red (Macb II, 2, 60)

²⁾ Besonders oft in «King John»

blutes, das — wenn vergossen — zugleich jenen Blutzusammenhang (für den Shakespeare, wie wir sahen, das Bild der Quelle gebrauchte) unterbricht, finden wir in «Macbeth» beim Tode Duncans

The spring, the head, the fountain of your blood
Is stopp'd, the very source of it is stopp'd (Macb II, 3, 104)

ruft Macbeth dem Donalbain zu, in einhammernder Nachdrucklichkeit durch Wiederholung und Haufung auch stilistisch das Bild steigernd

Erscheint auf diese Weise der König schon durch seine Abstammung predestiniert zu seinem Beruf, so können wir dies blutmäßige Vorbestimmtsein noch durch einige Stellen ergänzen, die von einem unmittelbaren körperlichen Bestimmtsein sprechen

His head by nature framed to wear a crown,
His hand to wear a sceptre (H VI C, IV, 6, 73)

hatte Henry VI vor dem jungen Henry Richmond weissagend erkannt York, der Usurpator, erkennt Heinrich VI hingegen die Fähigkeit ab, König zu sein, «weil auf sein Haupt keine Krone passe», und auf sich selbst hinweisend ruft er aus «Here is a hand to hold a sceptre up»¹⁾ oder ein anderes Mal «This hand was made to handle nought but gold»²⁾ Oder in einem noch stärkeren und suggestiveren Bild

Methinks the realms of England, France and Ireland
Bear that proportion to my flesh and blood
As did the fatal brand Althæa burn'd
Unto the prince's heart of Calydon (H VI B, I, 1, 232)

Auf eigentümliche Weise verbindet sich in dieser letzten Stelle eine unbedingt urtümliche Vorstellung mit einem mythologischen Gleichnis. Derartige Zusammenstellungen, die man fast als Kontradiktionen empfindet, sind bei Shakespeare häufig, sie dürfen uns aber nicht zu einer Entwertung der gegebenen Vorstellungen führen. Shakespeare schrieb nicht, um das historische Kostüm, um das historische Geschehen in Einzelheiten getreu darzustellen, sondern um seinem Volk ein nationales hinreißendes Schauspiel aus der eigenen Vergangenheit zu geben, und nahm dabei alle Elemente und Möglichkeiten, die er in seiner Zeit vorfand, auf, um sie in einem ungewöhnlichen Reichtum über sein Werk auszustreuen. Shakespeare war von dem geistigen Inhalt des Königs-

¹⁾ H VI B, V, 1, 102

²⁾ H VI B, V, 1, 7

tums noch so lebendig durchdrungen, daß auch alle dessen Elemente dabei zur Sprache kamen. Jedoch gelangten alle diese Dinge ganz organisch und in gewissem Sinne unbewußt in sein Werk, wie wir aus ihrem unablosbaren, dabei unaufdringlichen Verknüpftsein mit der Gesamtdarstellung erraten dürfen. Nur durch die Menschen leben diese ganzen überlieferten und urtümlichen Elemente, denn Menschendarstellung, nicht Geschichtsdarstellung war von Anfang an Shakespeares erstes Ziel. Selbstgenugsame und ablosbare Betrachtungen und Einfügungen, nur von dem Historischen, nicht zugleich auch von dem Menschlichen her gefordert, gibt es bei Shakespeare nicht.

Von diesem Blickpunkte ist auch das Lebendige der königlichen Attribute, besonders der Krone, bei Shakespeare zu deuten. Es treffen hier zwei Stromungen zusammen: der mittelalterliche Glaube, der in diesem Attribut ein Symbol von hoher Kraft erblickte, und jenes gegenständliche Vermögen Shakespeares, das Geistige in die Wirklichkeit von Bildern und sinnlich faßbaren Vorgängen zu bannen. Die goldene¹⁾ Krone, vom Mittelalter her nicht nur äußeres Kennzeichen der Würde, sondern gleichsam ein geweihtes Gefäß der königlichen Macht, bot sich diesem sinnlich bildhaften Darstellungsverlangen Shakespeares als eins der stärksten Symbole dar.

Schon in den frühen Königsdramen ist die Krone stets gegenwärtig, ob nun in Wendungen, die das Weiterschwingen mittelalterlicher Vorstellungen unmittelbar enthüllen, wie z. B. das Haften des Fluches an der Krone:

There, take the crown, and, with the crown, my curse,
(H VI C, I, 4, 164)

oder das Appellieren an die Krone als an den Beweis königlicher Machtberechtigung, wie es der erzürnte König John vor den verschlossenen Toren Angiers tut:

¹⁾ Es erscheint in diesem Zusammenhang wichtig, daß Shakespeare gerade das Goldene der Krone immer wieder ausspricht und damit das fast Magische, Lockende ihres Besitzes hervorzuheben scheint. In «Richard III.» wird von der «inclusive verge of golden metal» gesprochen (R III, IV, 1, 60), in «Henry IV.» vom «golden rigol» und von «golden care» (H IV B, IV, 5, 23 und 36), und das Epitheton golden oder gold kehrt in Verbindung mit der Krone siebenmal wieder. Darum ruft auch Heinrich IV. aus, als er erwachend die Krone von seinem Sohne fortgeholt vermeint:

How quickly nature falls into revolt
When *gold* becomes her object! (H IV B, IV, 5, 66)

Doth not the crown of England prove the king?
(John II, 1, 278)

oder andere Stellen, in denen die Krone schon in einer übertragenen Symbolik erscheint, wie in der Antwort von Henry VI auf die Frage, wo denn seine Krone sei,

*My crown is in my heart, not on my head,
Not deck'd with diamonds and Indian stones,
Nor to be seen my crown is call'd content
A crown it is that seldom kings enjoy* (H VI C, III, 1, 61)

Die Art, wie die Krone nun in jeder Phase der Königsdramen im Bild erscheint, ist außerordentlich aufschlußreich auch für die Idee des Königtums auf jeder Stufe¹⁾ In «Henry VI» und «Richard III» erscheint die Krone noch durchaus als Besitz, nach dem man seine Hand ausstreckt, um mit dem goldenen Reif zugleich die Königswürde zu erlangen

Put forth thy hand, reach at the glorious gold
What, is't to short? I'll lengthen it with mine,
(H VI B, I, 2, 11)

ruft die Duchess dem zögernden Gloucester zu, der selbst im dritten Teil von «Henry VI», nun von dieser Sucht nach der goldenen Krone eingefangen, sein eigenes Streben nach der Krone in zwei prachtvollen Bildern vergleicht mit einem Menschen, der von einem Vorgebirge übers Meer hin eine ferne Küste erschaut, die er erreichen mochte²⁾, und mit einem Verirrten³⁾, der durch dornigen Wald sich verzweifelt hindurchkämpfen muß zur Krone hin. Die Welt gilt ihm so lange als Holle

¹⁾ Wir stellen noch einige besonders merkwürdige Verbildlichungen der Krone hierher Gloucester

And fearless minds climb soonest unto crowns (H VI C, IV, 7, 62)

Der Kardinal zum König

Thy heaven is on earth, thine eyes and thoughts

Beat on a crown, the treasure of thy heart, (H VI B, II, 1, 19)

King Philip

Out faced infant state and done a rape

Upon the maiden virtue of the crown (John II, 1, 97)

Exeter überbringt Heinrichs Herausforderung an Frankreich

for if you hide the crown

Even in your hearts, there will he rake for it (Henry V, II, 4, 97)

²⁾ H VI C, III, 2, 135

³⁾ H VI C, III, 2, 174

Until my mis-shaped trunk that bears this head
Be round impaled with a glorious crown (H VI C, III, 2, 171),

und ebenso verlangt York nach der Krone, er spricht von der «golden mark»¹⁾, die er treffen mochte, und wie Gloucester gelobt er sich, nicht zu rasten

Until the golden circut on my head,
Like to the glorious sun's transparent beams,
Do calm the fury of this mad-bred flaw (H VI B, III, 1, 852)

Neben diese reiche und mannigfache Verbildlichung der Krone, die hauptsächlich den Besitz der Krone und das begehrende Verlangen nach ihr zum Gegenstand hatte, treten nun in «Richard II.» und «Henry IV.» Bilder, die diese ursprüngliche Symbolkraft in ein Geistigeres und Höheres hinaufsteigern. Etwas Doppeltes geschieht mit der Krone in diesen beiden Stücken. Sie erscheint selbst sichtbar als mithandelndes Element auf der Bühne, auf diese Weise das Sprachbild gleichzeitig durch den sinnlichen Hergang begleitend. Zugleich ist sie aber nicht nur mehr ein goldener Besitz, nach dem man wie nach einem Zauberring verlangend die Hand ausstreckte, sondern tiefsinnigeres Symbol des Königtums überhaupt, seiner Tragik und seiner geistigen Verpflichtung «golden care»²⁾ nennt darum Prinz Harry die Krone, eine bedeutsame Bezeichnung, die später noch einmal dem Henry VIII. als «golden sorrow»³⁾ auftaucht. Richard II., dessen bohrender Geist bestandig über Königtum und Königsein sinnt und dichtet⁴⁾, spricht nachdenklich über die «hohle Krone, in der der Tod und die hohnende Teufelsfratze saße» (III, 2, 160), und ein ähnliches Motiv schlägt Gaunt an, wenn er von den Schmeichlern redet, die in der Krone Richards nisteten⁵⁾. Doch die stärkste Symbolkraft hat die Krone, wenn sie in der großen Abdankungsszene zwischen Bolingbroke und Richards Händen als verbindende Brücke schwebt und jenes Bild zeugt, das mittelpunkthaft die Tragik der Situ-

¹⁾ H VI B, I, 1, 248

²⁾ H IV B, IV, 5, 23

³⁾ H VIII, II, 3, 22

⁴⁾ Dies hat Gundolf in dem Kapitel «Richard II.» seines Shakespeare-Buches (1928) ausführlich dargelegt

⁵⁾ A thousand flatterers sit within thy crown,
Whose compass is no bigger than thy head,
And yet, incaged in so small a verge,
The waste is no whit lesser than thy land (R II, II, 1, 100)

ation und darüber hinaus die Tragik des Königtums in ein Gleichnis faßt

Rich Now is this golden crown like a deep well
That owes two buckets, filling one another,
The emptier ever dancing in the air,
The other down, unseen and full of water
That bucket down and full of tears am I,
Drinking my griefs, whilst you mount up on high

Bol I thought you had been willing to resign

Rich *My crown I am* but still my griefs are mine (R II, IV, 1, 184)

Wenn schon in dieser Szene die Krone als ein gleichsam mithandelndes Wesen erscheint — ihre Übergabe ist mehr als eine Zeremonie, sie ist der zentrale Vorgang der Szene, durch das Sprachbild in sinnhaftigste Bedeutsamkeit hinaufgehoben — so ist dies in noch höherem Maße in der großen Abschiedsszene zwischen dem Prinzen und dem todkranken König in «Henry IV» der Fall (H IV B, IV, 5) Hier wird die Krone angeredet wie ein lebendes Geschöpf und hat nun einen ganz anderen Inhalt verglichen mit jenem begehrenswerten machtspendenden Königsreif aus Henry VI In den Worten des Prinzen, der die auf dem Kissen des schlafenden Königs liegende Krone fortträgt und wiederbringt (auch dies ein symbolischer Vorgang von besonderer Eindringlichkeit!), erscheint die Krone als die Verkörperung der auf dem Königtum lastenden Verpflichtung und Muhe, als das schlafraubende Sinnbild der an dem Herrscher zehrenden Sorge

Why doth the crown lie there upon his pillow
Being so troublesome a bedfellow?
O polsh'd perturbation! golden care!
That keep'st the ports of slumber open wide
To many a watchful night! sleep with it now! (H IV B, IV, 4, 21)

und noch einmal später in tiefsinniger Umschreibung

I spake unto this crown as having sense
And thus upbraided it «The care on thee depending
Hath fed upon the body of my father,
Therefore, thou best of gold art worst of gold
Other, less fine in carat, is more precious,
Preserving life in medicine potable,
But thou, most fine, most honour'd, most renown'd
Hast eat thy bearer up» (H IV B, IV, 5, 158)

Eine neue Möglichkeit, Shakespeares Darstellung des Königtums mit mittelalterlichem Vorstellungsgut zu verknüpfen, ergibt sich, wenn man die Fortgeltung jener alten Anschauung von

Segen und Fluch in den Königsdramen verfolgt Jeder König hat gleichsam über seiner Laufbahn einen guten oder schlechten Stern stehen Es ist schon ausführlich dargelegt worden¹⁾, wie der Makel, der an der Usurpation der Krone haftet, sich auch durch den staatsklugsten Herrscher während eines ganzen Lebens nicht auswischen läßt und die ganze Regierungszeit dunkel überschattet Nach mittelalterlichem Glauben war der Stern, unter dem der König stand, zugleich eine für das ganze Volk bindende Glück oder Unglück bringende Schicksalhaftigkeit²⁾ Bei Shakespeare existiert diese Identifikation von Königsschicksal mit Volksschicksal insofern noch, als tatsächlich unter einem von Mißgunst und Verhängnis bestrahlten Herrscher das ganze Land zu leiden hatte, indem die äußeren Feinde einfallen und im Innern Zwist und Bürgerkrieg das Land verheeren Eine solche Tatsache haben wir in Heinrich IV seine Regierungszeit ist für das ganze Land eine Zeit des Unglücks Allerdings handelt es sich hier schon um eine rational gefarbte Ursachlichkeit weil der König sich durch die Usurpation, durch den Königsmord Feinde gemacht hatte, hat er beständig unter ihren Angriffen und Verschwörungen zu leiden, und diese inneren Zwiste, die das Land schwächen, öffnen zugleich dem äußeren Feind leichter die Türe Erst unter der Regierung von Heinrich V, auf dessen Krone nicht mehr dieser «Fluch der Usurpation» (Wolfgang Keller) liegt, atmet das Land auf

Wie bekundet sich diese Vorstellung von «Segen und Fluch» im einzelnen bei Shakespeare? Jeder seiner Könige scheint seine besondere Schicksalskurve zu haben Glück oder Verhängnis kommt über die Herrscher in einer eigentümlichen Haufung, so als ob sich alles verschworen habe, sie zu stürzen oder ihnen zum Sieg zu verhelfen Schreckensbotschaften und unselige Zufälle — wenn jene Schicksalskurve abwärts geht — folgen einander mit Plotzlichkeit Schon «Henry VI» ist reich an solchen Zeichen, die auf Niedergang oder Aufsteigen des Erfolges hinweisen Shakespeare bedient sich verschiedener Mittel, um auf die geheime Schicksalskurve der königlichen Lebensbahn hinzuweisen Einmal legt er eine Fülle von vorbedeutenden Aussprüchen und Hinweisen in den Mund der den König umgebenden Großen Fast in jedem

¹⁾ In dem Vortrag von Wolfgang Keller a a O sowohl wie in der Arbeit von Agnes Hennecke, vgl auch Gundolf Shakespeare Bd I

²⁾ Vgl Gustav Hübener a a O S 29 ff und S 304

Königsdrama lassen sich solche «Schicksalswisser» nachweisen in «Henry VI » Exeter, der offers am Ende einer Szene monologisch auf Prophetien und böse Vorbedeutung hinweist, so das Vergangene mit dem Zukünftigen verknüpfend und Fingerzeige gebend für die folgende Entwicklung der Dinge

And now I fear that fatal prophecy
Which in the time of Henry named the Fifth
Was in the mouth of every sucking babe,
That Henry born at Monmouth should win all
And Henry born at Windsor should lose all (H VI A, III, 1, 195)

in «Richard III » die orakelhaften Klagen der greisen Königinnen, in «King John» die vorausweisenden Worte des Bastards am Ende der dritten Szene des IV Aktes, die schon auf den Königstod und die allgemeine Auflösung des Landes hinzuweisen scheinen, in «Richard II » die große Prophetie des sterbenden Gaunt (II, 1), die auch schon den Fall des unklugen Herrschers voraussagt, sowie Salisburys ahnungsvolle Satze (II, 4) in «Henry IV » die vordeutenden Worte des Archbishop (Henry IV B, IV, 1) und schließlich in «Henry V » die das Geschehen begleitenden und enthüllenden Fingerzeige des Chors. Wiederum sind Bilder wichtige Enthüllungen solcher Schicksalswinke

Smile, gentle heaven' or strike ungentle death'
For this world frowns, and *Edward's sun is clouded*
(H VI C, II, 8, 6)

Das Bild der sich verdunkelnden Sonne ist bei Shakespeare ein durchgehendes Symbol für kommendes Unheil. In ganz gleicher Identifikation heißt es in «Richard II »¹⁾

Ah, Richard, with the eyes of heavy mind
I see thy glory like a shooting star
Fall to the base earth from the firmament
Thy sun sets weeping in the lowly west
Witnessing storms to come, woe and unrest (R II, II, 4, 18)

in «King John» heißt es in symbolkraftiger Sprache «The sun's o'ercast with blood fair day adieu», und noch an zwei anderen Stellen finden sich Hinweise auf die trübe Sonne, die Schlimmes vorbedeutet. Auch Richard III sieht in der nebelig und kaum sichtbar aufgehenden Sonne ein böses Omen für seine Entschei-

¹⁾ Die ganze Szene II, 4 ist in diesem Zusammenhang bedeutungsvoll der König ist totgeglaubt, die Truppen zerstreuen sich und der wallmische Hauptmann berichtet von mancherlei bösen Omen und Vorzeichen

These signs forerun the death or fall of kings (R II, II, 4, 15)

zungsschlacht mit Richmond. Doch enthält diese Stelle schon einen Ansatz zu jener Entzauberung der alten Magie durch skeptische Kritik, weshalb wir sie hier hinsetzen mochten

Rich Who saw the sun to-day?

Rat Not I, my lord

Rich Then he disdains to shine, for by the book
He should have braved the east an hour ago-
A black day will it be to somebody

The sun will not be seen to-day

Not shine to day! *Why-what is that to me
More than to Richmond? For the selfsame heaven
That frowns on me looks sadly upon him* (R III, V, 3, 277)

Durch die rationale Überlegung, daß diese getrubte Sonne ja gleicherweise für seinen Gegner wie für ihn selbst schlimme Vorbedeutung habe, gewinnt Richard hier Überlegenheit und Gleichgültigkeit gegen das unheilvolle Vorzeichen. Ein ähnliches Sichauflehnen gegen die mißgunstig gesonnene Fortuna haben wir in «Henry VI», wenn Edward zuversichtlich sagt

Though fortune's malice overthrow my state
My mind exceeds the compass of her wheel (HVIC, IV, 3, 46)

Shakespeares Könige haben selbst ein deutliches Gefühl für diese gute oder schlechte Konstellation, unter der sie stehen. König Edward, der gegen Ende von «Henry VI» vom Schicksal durchaus begünstigt erscheint, leitet mit diesen Worten die dritte Szene des V. Aktes ein, zugleich mit dem Bild der heraufziehenden Wolke die drohende Gefahr symbolisch kennzeichnend

Thus far our fortune keeps an upward course,
And we are graced with wreaths of victory
But in the midst of this bright-shining day
I spy a black, suspicious, threatening cloud
That will encounter with our glorious sun,
Ere he attain his easeful western bed (HVIC, V, 3, 1)

«King John» ist besonders reich an auf den König mit schicksalhafter Plotzlichkeit niederbrechendem Unheil, aus dem Munde des Bastards haben wir schon im dritten Akt das für diesen ganzen Vorstellungskreis bedeutsame Bild

Some airy devil hovers in the sky
And pours down mischief (John III, II, 2)

Der vierte und fünfte Akt bringen dann ein stetiges Anwachsen von Unheil und Schreckensbotschaft, die sich auf den König

haufen «withhold thy speed, dreadful occasion»¹⁾ ruft King John diesem unabwendbaren Lauf der Dinge zu, denn jeder neue Ankömmling scheint wieder neue Unglucksnachricht mitzubringen, so daß der König ausruft

do not seek to stuff

My head with more ill news, for it is full (IV, 2, 184)

und noch einmal

Bear with me, cousin, for I was amazed

Under the tide but now I breathe again

Aloft the flood (IV, 2, 187)

Fast auf jeder Seite findet man dann bis zum Ende hin Zeichen, die auf den Niedergang des Königs hindeuten. Hubert berichtet von den unheimlichen Himmelserscheinungen, den fünf Monden²⁾, die das Volk in der Nacht zu sehen glaubte, der Bastard spricht metaphorisch von dem Sturm³⁾, der hereinbrechen wird, und daß «heaven itself doth frown upon the land»⁴⁾, und gebraucht das den bevorstehenden Zerfall mit tiefsinniger Metaphorik heraufbeschworende Bild

and vast confusion waits

As doth a raven on a sick-fall'n beast,

The imminent decay of wrested pomp (John IV, 3, 152)

Die ganze Zeit ist nach des Königs Worten krank⁵⁾. Salisbury redet von der «infection of the time»⁶⁾, von der «sore of time»⁷⁾ und der Bastard von dem «fainting land»⁸⁾, von der «very wound» der «ill news», die nach Huberts Worten «black fearful comfortless and horrible»⁹⁾ sind und «zur Nacht passen». Der gleichnishafte Wirklichkeitsausdruck dieser Niedergangs- und Krankheitsstimmung von Zeit und Land ist nun das ausbrechende Fieber des Königs selbst, von dem er dann tückisch — Hubert spricht von einer verräterischen Vergiftung — hingerafft wird. So erscheint im «King John» noch der Tod und die Krankheit des Königs in

¹⁾ John IV, 2, 125

²⁾ John IV, 2, 182

³⁾ John IV, 3, 156

⁴⁾ John IV, 3, 159

⁵⁾ For the present time's so sick,

That present medicine must be minister'd (John V, 1, 15)

⁶⁾ V, 2, 20

⁷⁾ V, 2, 12

⁸⁾ V, 7, 78

⁹⁾ V, 6, 20

Wechselwirkung und symbolhafter Verknüpfung mit dem Gesamtgeschehen

In «Henry IV» haben wir aus dem Munde Worcesters eine Stelle, die diese Segen- und Fluchkonstellation für den aufsteigenden König Heinrich IV und den niedergehenden Richard II zusammenfaßt

But in short space

It rain'd down fortune showering on your head

And such a flood of greatness fell on you,

What with our help, what with the absent king,

What with the injuries of a wanton time,

The seeming sufferances that you had borne,

And the contrarious winds that held the king

So long in his unlucky Irish wars

That all in England did repute him dead

And from this swarm of fair advantages

You took occasion to be quickly woo'd

To gripe the general sway into your hand (H IVA, V, 1, 46)

Das Bemerkenswerte ist hier die rationale Begründung von Richards Mißgeschick und von Heinrichs Begünstigtsein. Es macht diese Stelle noch einmal die für unsere gesamten Untersuchungen geltende Tatsache deutlich, daß in Shakespeares Werk alte Vorstellungen noch weiterschwingen, wie sie aber in einen neuen kausalen und zugleich psychologischen Zusammenhang gestellt werden und auf diese Weise gleichsam neue Vorzeichen erhalten.

Es waren ganz verschiedene Anschauungskreise, die diese Skizze aufzuzeigen versuchte, — jeder für sich darüber hinaus auf ein Mehrfaches von Beispielen hinweisend und eine eigene Spezialuntersuchung ermöglichend. Wir versuchten nicht, dieses Einzelstudium durchzuführen, sondern vielmehr zu zeigen, wie Shakespeare, wenn er seine Menschen und ihr Verhältnis zu geistigen Inhalten darstellte, immer zugleich eine ganze Welt von Dingen und Anschauungen mitschuf, in der seine Personen wie in einer farbigen Atmosphäre erdverbundener, geschichts- und raumverbundener erscheinen. In dem Königtum konnte wie in einem Brennpunkt dieser Beziehungsreichtum, das Einfließen von Altem, Überliefertem und das Wachwerden von Selbständig-Neuem besonders deutlich werden.

Komposition zweier Shakespearescher Dramenserien.

Von

Johannes Schlaf

Der hohe künstlerische Intellekt Shakespeares, wie er sich in Konzeption und Aufbau gewisser seiner Hauptdramen offenbart, würde es sicherlich nicht verwunderlich erscheinen lassen, wenn der Dichter nicht nur Einzeldramen, sondern auch ein paar Dramenserien bewußt nach einem bestimmten Plane aufgebaut, sie solcherweise eine jede zu einem organischen Riesendrama gestaltet hatte

Die Königs- und die Römerdramen sind gemeint

Es handelt sich um einen von der einschlagigen Literatur nur wenig beachteten Gegenstand. In Georg Brandes' umfangreichem Werke über Shakespeare, das sich doch in weitgehendem Ausmaß auch mit der übrigen Literatur vertraut zeigt, also sicher eine bereits vorhandene, durchgeführtere dahingehende Auffassung beachtet haben würde, fand ich noch nicht einmal eine Andeutung. Eine Abhandlung «Shakespeares Funfkönigsdrama» von Wilhelm v. Scholz (Novemberheft 1901 der Deutsch-französischen Rundschau, Goslar) erkennt zwar, daß sich's bezüglich der Königsdramen um ein zusammenhängendes Ganze handelt, doch, wie schon der Titel anzeigen kann, nicht in vollem Umfang. Auch in Fr. Th. Visschers «Shakespeare-Vorträgen» (6 Bände, Stuttgart und Berlin 1898—1905) wird ein Zusammenhang der Königsdramen nur so nebenbei gestreift, jedenfalls nicht hinreichend präzisiert. Allerdings hat nun neuerdings ein Vortrag von Wolfgang Keller «Shakespeares Königsdramen» (Shakespeare-Jahrbuch Bd. 63, 1927, S. 36—53) dargelegt, daß die Königsdramen von «Richard II.» bis «Richard III.» als ein zusammenhängender Zyklus, und «König Johann» und «Heinrich VIII.» als dessen Vor- und Nachspiel zu nehmen sind, und auch über den Gegenstand des Ganzen, die tragische Schuld des Usurpators, hat er keinen

Zweifel gelassen. Vielleicht begegnen (unter den sonstigen, vorhin erwähnten Umständen) die nachstehenden, unabhängig von der letztgenannten Klarlegung bei wiederholter Lektüre der Königsdramen gewonnenen Eindrücke trotzdem aber noch einigem Interesse, mögen sie auch weniger auf wissenschaftlichen Forschungswert Anspruch erheben dürfen, sondern sich als Äußerungen eines eingefühlten Dichters bieten.

Die Auffassung, daß die Königsdramen ein zusammenhängendes Ganze seien, machte sich, so oft ich sie las, meinem Gefühl wie meinen eindringlicheren Überlegungen unvermeidlich. Es handelt sich um das Problem des Usurpators. Und ganz unverkennbar ist mit «König Johann» der Gegenstand angeschlagen. Mit ihm, dem ganz unzweideutigen, schlechten, in jeder Hinsicht ungerechtfertigten Usurpator, dessen schließlicher Ausgang so wenig eine tragische Empfindung auslöst, daß sich kaum begreifen ließe, wie ein an und für sich so uninteressanter Charakter zur Hauptperson einer Tragödie hatte gewählt werden können. Diese Stoffwahl ist jedoch sogleich gerechtfertigt, ja eindringlichst wirkungsvoll, wenn sie in den gedachten Bezug zum Hauptproblem der Königsdramenfolge gebracht und daraufhin konzipiert ist.

Ob es von Shakespeare aber bewußt bedacht ist (was mir außer Zweifel steht) oder nicht, der Zusammenhang ist unmißkennlich, «König Johann» muß als Vorspiel der Königsdramen angesehen werden. Dann aber (wie nachher ersichtlich werden wird) «Heinrich VIII.» als Nachspiel. Im übrigen spielt sich die Serie, auffallend genug, was Aufbau und Durchführung des Ganzen anbetrifft, mit Exposition, Schürzung des Knotens, Höhepunkt der Krisis, Peripetie, Katastrophe fast genau nach der Gustav Freytagschen Theorie ab.

«König Johann» besagt und zeigt. Dieser ist der schlechte, in jeder Hinsicht ungerechtfertigte Usurpator. Dann steht ihm aber sofort höchst eindrucksvoll gegenüber der, zudem von der Würde seines Vongottesgnadentums aufs tiefste (lyrisch, romantisch) und von dem Dichter mit weiser, wirksamster Absicht betont durchdrungene rechtmäßige Herrscher, Richard II.

Doch der ist untauglich. Seine Mißregierung geht bis zu der seine Würde und Herrscherehre wie die des Landes auf das krasseste verletzenden Verpachtung des Reiches.

Die Reaktion kann, wenn sonst im Lande noch irgend Tüchtigkeit ist, nicht ausbleiben, erhebt sich von dem durch Richard

(aus Furcht) aufs tiefste persönlich beeinträchtigten, landesverwiesenen Heinrich Bolingbroke her (Wie also alle Umstände liegen, provozieren sie den tüchtigen Usurpator geradezu)

Mit ihm bemächtigt sich der Herrschaft so recht ein Mann. Zwar als Usurpator, jedoch dazu angetan, das von Richard, dem rechtmäßigen Herrscher, dem Herrscher von Gottes Gnaden, zerrüttete Land wieder herzustellen. Seine Tragik jedoch (abgesehen von seinem Usurpatortum als solchem), daß seine Motive private sind, und daß er die Herrschaft nicht anders als unter Beihilfe der Großen gewinnen kann. Die dabei auch ihrerseits weniger vom Interesse des Reiches als von ihrem eigenen, persönlichen, sich bestimmen lassen. Als er's, seine Herrscher- und Mannes-tugend bewahrend, bei ihnen verdirbt, hat er sie zu Gegnern, die ihm, ohne weitere Rücksicht, vorhalten, was er ihnen zu verdanken hat. Zwar schlägt er tatkräftig ihre Aufstände zu Boden, hat aber die ganze Zeit seiner Regierung über mit ihnen zu kämpfen, so daß diese sich zu einer einzigen, aufreibenden Sorge gestaltet.

Doch scheint er, als ihm sein Sohn, Heinrich V., folgt, die Herrschaft seines Hauses, der Lancaster, fest gegründet zu haben.

Allein seine Tragik, die Tragik des obschon tüchtigen Usurpators, spielt sich weiter aus. Und hier geht der Dichter in die eigentlichste Tiefe des Problems (Ein Umstand, der wohl auf sein fast mystisches Durchdrungensein von dem Vongottesgnadentum des rechtmäßigen Herrschers hinweisen kann). So tief geht er, daß er, ihn in seiner geheimnisvollen Nemesis erfassend, einen «Zufall» dessen Bedeutung nach weit über einen bloßen solchen hinaus erhebt. Denn eine in jeder Beziehung unvergleichliche, wahrhaft große, reichbegabte Herrschernatur, berufen, eine dauerhafte Dynastie zu sichern, stirbt in Heinrich V. allzufrüh dahin.

Es wäre hier in solchem Zusammenhange wohl auch die Frage am Platze, ob «Prinz Heinz» sich seinen Ausgelassenheiten bloß so aus jugendlicher Leichtgesinntheit hingegeben hatte. Könnte es verwundern, wenn eine im Innersten so feinempfindende, in solcher Feinfühligkeit einem Hamlet vergleichbare Natur wie er, bedrückt, daß sein Vater, den an Richard II. vollbrachten Mord auf dem Gewissen, überhaupt sich als ein Nichterbfolgeberechtigter des Thrones bemächtigt hat, sich seinen Ausschweifungen hingegeben hatte, diese Innenstimme zu betäuben? Und konnte es nicht sogar denkbar sein, daß sie einen nachteiligen Einfluß auf seine Physis geübt hätten, der Ursache seines frühen Todes wurde? Ist

eine ergreifendere Tragik denkbar? Es gelangt, ein neun Monate altes Kind erst, sein Sohn Heinrich VI zur Regierung Zu einer so unselig langen Die tiefere seelische Veranlagung seines Vaters bei ihm ausgeprägt hervortretend mit einer zum Mystischen geneigten Religiosität Die immerhin, zieht man die Umstände in Erwägung, unter denen er aufgewachsen ist, eine wertvollere Charaktereigenschaft besagt Aber sein «Wille zur Macht», seine etwaige Anlage zum tüchtigen, durchgreifenden Herrscher, im Keim erstickt oder verkümmert (denn hin und wieder zeigt er doch Spuren von entschiedener Mannheit)

Es erheben sich die endlosen Kämpfe und Greuel der weißen und roten Rose, die äußerste Zerrüttung Und, den Kehraus machend, bringt sich in die Höhe, das notwendige Ergebnis solcher Mißstände, deren Träger und Verursacher zugleich im Innersten verachtend und beiseiteraumend, der Damon Richard III Bis dieser dann von dem wieder rechtmäßigen Herrscher, von Richmond, abgetan wird

Bietet sich dann aber mit letzterem nicht von selbst der Übergang zu «Heinrich VIII», dieses Drama sich nicht ganz unmißkennlich als Nachspiel der Serie, des ganzen einheitlichen Riesen-dramas? Mit ihm, mit dessen Hause nicht nur wieder geordnete Zustände eingetreten sind, sondern der überdies Vater einer Königin, unter deren Regierung (Segen einer ungestörten Abfolge von rechtmäßigen, erblichen Herrschern) das Reich sich zu seiner höchsten Blüte erhebt? «Heinrich VIII» gilt als ein Stück, bei dessen Abfassung der Dichter nicht gerade mit Lust und Liebe beteiligt gewesen sei Sein besonderer Stil hat es sogar zweifelhaft erscheinen lassen, ob Shakespeare der alleinige Verfasser Doch Shakespeares Sprache ist ja (und es ist das wohl ein Anzeichen wie seiner genialen geistigen Beweglichkeit, so seiner uns Heutigen nahestehenden Modernität) nicht in all seinen Dramen die gleiche, wie etwa die Marlowes oder sonst eines seiner Zeitgenossen es war sondern, ohne selbstverständlich eine durchgehende persönliche Eigenart preiszugeben, wie den bestimmten Gegenständen, so Zeiten und Zeitmilieus angepaßt Die Sprache der Renaissancedramen unterscheidet sich gegen die der Vorzeitdramen («Lear», «Macbeth», «Cymbeline») und diese sich gegen die der Römerdramen So verhält sich's auch mit den Königsdramen Was aber «Heinrich VIII» anbetrifft, dessen Gegenstand wie Shakespeares eigener Gegenwart so uns näher liegt als selbst die letzten Königsdramen, so

fällt seine Sprache der aller anderen Dramen gegenüber auf, ist der Zeit und den Zeitumständen durchaus angepaßt. Man kann aber bezweifeln, ob irgendeiner von des Dichters Zeitgenossen eine Einfühlung und Anpassung bis zu diesem Grade vermocht hätte. Welche Anregung oder Mitarbeit anderer also auch nachzuweisen sein möchte, so kann das Drama zu seinem größten und wesentlichsten Teil wohl nur von Shakespeare selbst herrühren. Wie hatte im übrigen auch ein anderer damaliger Dramatiker Gestalten wie die des Königs, der Königin, Wolseys, des Cranmer hinstellen können? Mag das Drama aber, außer dem Zusammenhang mit der Königsdramenserie genommen, mit Recht als minderwertiger angesehen werden, als Nachspiel ist es keineswegs minderwertig, sondern erfüllt seinen Zweck, insofern es nach der Tragik des usurpatorischen Lancaster-Hauses auf den Segen der rechtmäßigen Herrschaft von Gottes Gnaden hinweist.

Jedenfalls muß einleuchten, daß die Königsdramen ein bestimmtes Problem durchführen, und mit einer Konzeption, die sie zu einer einzigen gewaltigen Tragödie mit einem organisch sich anfügenden Vor- und Nachspiel zusammenschließt.

Eine bewußte Absicht des Dichters kann kaum in Abrede gestellt werden. Es ist ja ermittelt worden, daß, abgesehen von «König Johann» und «Heinrich VIII», die zweite Hälfte der Königsdramen früher entstanden ist als die erste. Allein es braucht sich ja auch keineswegs so zu verhalten, daß der Dichter die einzelnen Dramen eines nach dem anderen der Reihe nach verfaßt hatte. Vielmehr konnte er (worauf schon Wilh. v. Scholz mit künstlerischer Einsicht hingewiesen hat), aus was für Beweggründen und durch welche äußeren oder inneren Umstände auch bestimmt, sie ganz wohl außer der Reihe und zu verschiedenen Zeiten verfassen, ohne dabei eine zu irgendeinem Zeitpunkt zuvor oder zwischen der Niederschrift der einzelnen Dramen gefaßte Konzeption außer acht zu lassen. Man braucht sich an den bekannten Entstehungsdaten nichts zu ändern. Im übrigen war es doch seltsam, wenn Shakespeare außer den Königen der Serie sich ohne bestimmtere Absicht ausgesucht von allen anderen englischen Königen nur Johann und Heinrich VIII. gewählt hätte, die gerade, wie die Serie selbst, für das Problem des Usurpators so offensichtlich bedeutungsvoll sind: der eine, indem er der schlechterdings ungerechtfertigte Usurpator ist, der andere, indem durch ihn diesem gegenüber der Segen der Herrschaft eines recht-

mäßigen Herrschers so auffallend betont wird. Also gerade diese beiden Dramen legen auf das in der Serie behandelte Problem erst den vollen Nachdruck, weisen geradezu mit dem Finger darauf hin, und sie erhellen erst recht die volle Bewußtheit, mit welcher der Dichter den Gegenstand aufgegriffen und ausgestaltet hat

*

Gleicherweise macht sich eine bestimmte Konzeption auch der Römerdramen auffallend

Dem Dichter hatte sich der vorschreitende Verfall der altrömischen Tüchtigkeit aufgedrängt. Und mit tiefer Weisheit hatte er dessen Ursache gleich schon im «Coriolan» erkannt. Denn es mußte der Anfang vom Ende der altrepublikanischen Tugend sein, wenn sich, freilich bedingt durch das zunehmende Anwachsen der Weltherrschaft, mit den Volkstribunen die Macht der Plebs bis zu solchem Grade erhoben hatte.

Durchgängig dann aber, wie im «Coriolan», die Tragik des Mannestypes vom altvaterlichen Schrot und Korn. So im «Julius Caesar» Brutus und Cassius. In «Antonius und Kleopatra» dann der ausgeprägtere Verfall. Zwar verbürgt sich mit Octavian die weitere, noch jahrhundertelange Andauer des Reiches, doch ist die alte Tugend bei ihm kühl, trocken, nüchtern-sachlich, mittelmaßig, fast schon etwas greisenhaft geworden, während, so tragisch, die ungleich entschiedener, lebendigere Tüchtigkeit sich bei Antonius, gleichsam «es der Mühe nicht mehr für wert haltend», in Lüsten und Schwelgereien aufbraucht.

Aufs tiefste ergreifend aber, und vom Dichter abermals bewundernswert weise bedacht, die Gestalt des Titus Andronicus. Denn hier (in dem Jugendstück) ist noch einmal die vollwertige Altrömertugend. Und gerade in der Zeit des letzten Zerfalls. Sie wandelt sich, unter dem Ansturm der entsetzlichsten Verfallsgruel dämonisch umschlagend, in zähste senile Grausamkeit. Fürwahr weder das Schicksal Coriolans noch das von Brutus und Cassius wirkt auf uns so bis ins Innerste erschütternd wie das des herrlichen Altrömers Andronicus. Hier tritt die Tragik des Types wohl erst ganz zutage. Und gerade in dieser Umwandlung. Die durch die große Kunst des Dichters sogar bis ins Physiologische hinein ausgeholt wird. Denn nichts ist überwältigender als wie dieser alte Held, der, noch im Vollbesitz seiner Rüstigkeit, eben erst abermals siegreich aus einem Gotenkriege zurückgekehrt ist, unter der Wucht

der auf ihn hereinstürzenden Greuel und eines fürchterlichsten Schicksals in Greisenschwache zusammenbricht, und doch diese mit der Kernhaftigkeit seines Wesens zu der über alles schrecklichen Gewalt jener furchtbarsten, man fühlt sich versucht zu sagen mildlachend weißglutstillen senilen Grausamkeit steigert Hinter der hervor aber doch noch, als Rest altrömisch-patriarchalischer Familientugend, die Macht des liebenden Vaterherzens ergreift

Man kann wohl bedauern, daß die gehauften Greuel (die doch aber, ob der Stoff historisch oder nicht, durchaus jene Zeit des letzten römischen Zerfalles kennzeichnen und von Shakespeare sicherlich nicht, wie bei Marlowe und den anderen, aus bloßer Lust an ihrer Darstellung aufgegriffen werden) eine Aufführung des «Titus Andronikus» unmöglich machen. Sonst böte sich hier für einen hervorragenden Charakterdarsteller eine lohnendste Aufgabe gewaltigster Menschengestaltung. Überdies ist ja neben Lear Titus Andronikus die einzige heldisch hervortretende und durchgeführtere Greisengestalt Shakespeares. Da der Dichter aber in beiden Fällen, dem der Königs- und der Römerdramen, den Schicksalsgang einer ganzen großen Zeitspanne erfaßte, liegt die tragische Entwicklung und Spannung zugleich doch auch in den Schicksalen eines ganzen, mächtigen, weit und bis ins kleinste der Zeitumstände hinein ausgreifenden zeitlichen Geschehens. Und daher notwendig, weil Ausführung des Milieus im umfassenderen Sinne unerläßlich, epische, trotzdem aber dramatisch pulsende Breite. Wie denn Shakespeare hierin überhaupt so modern ist wie nur einer von uns Heutigen. Die wir eine solche Berücksichtigung des Milieus nun einmal brauchen, weil das zu unserem feiner und vielseitiger entwickelten Motivierungsbedürfnis gehört. Denn wahrlich leben wir heute dies, daß der Mensch zwar nicht, wie Zola, beeinflußt von der damaligen mechanistischen Wissenschaft, meinte, das Produkt seines Milieus ist, wohl aber, daß das letztere, man dürfte durchaus sagen der weitere Schwingungsumfang seiner im eigentlichen durch nichts als sich selbst bedingten Lebensfunktion

Zur Shakespeare-Stenographie.

Von

Max Förster

(Hierzu Tafel I—IV)

Es ist merkwürdig, daß, obschon bereits 1733 der berühmte Shakespeare-Herausgeber Lewis Theobald den stenographischen Ursprung einiger Shakespeare-Drucke gelehrt hatte¹⁾, die englische Shakespeare-Forschung sich nie recht eigentlich mit diesem Problem naher beschäftigt und die deutschen Spezialarbeiten²⁾ zu diesem Thema so ziemlich unbeachtet gelassen hat. Dies ist um so

¹⁾ Theobald sagt in der Vorrede zu seiner Shakespeare-Ausgabe (S XXXVII) von den alten Drucken *many pieces were taken down in shorthand*

²⁾ Ich verweise vor allem auf die beiden grundlegenden Aufsätze von Curt Dewischkeit, der zuerst zu zeigen versuchte, daß, wenn überhaupt Shakespeare-Drucke auf stenographische Nachschriften zurückgehen, die Kurzschrift von T. Bright dazu benutzt sein muß. Shakespeare und die Anfänge der englischen Stenographie (Berlin 1897, auch in Archiv für Stenographie, Nr. 615—619) und Shakespeare und die Stenographie, im Shakespeare-Jahrbuch XXXIV (1898), S. 170—220. Weiter drei von mir angeregte Leipziger Dissertationen, nämlich Paul Friedrich, Studien zur englischen Stenographie im Zeitalter Shakespeares. Timothe Brights Characterie entwicklungsgeschichtlich und kritisch betrachtet. Mit einem Anhang: Neue Gesichtspunkte für stenographische Untersuchungen von Shakespeare-Quartos, dargelegt an der ersten Quarto der *«Merry Wives of Windsor»*, 1602 (Leipzig 1914, auch Archiv für Schriftkunde I, 88—140 und 147—188), Adolf Schottner, Über die mutmaßliche stenographische Entstehung der ersten Quarto von Shakespeares *«Romeo und Julia»* (Leipzig 1918, auch Archiv für Schriftkunde I, 229—340), Werner Kraner, Die Entstehung der ersten Quarto von Shakespeares *«Heinrich V.»* (in der Zeitschrift des deutschen Vereins für Buchwesen und Schrifttum, 1923, Nr. 3—4). Weiter die Erlanger Dissertation von O. Pape, Über die Entstehung der ersten Quarto von Shakespeares *«Richard III.»* (1906, auch Archiv für Stenographie 1906), Max Förster, Die Überlieferung der Shakespeareschen Dramen, in den Neueren Sprachen, XXI (1914), 621—630, und Zum Jubiläum der Shakespeare-Folio, in der Zeitschrift für Bucherfreunde, N. F. XVI (1924), 58—61, Hans Roloff, Zu Fords Neudruck von Brights Stenographiesystem Characterie 1588, im Archiv für die Studium der Neueren Sprachen, CXLIII (1922), 47—51. Endlich A. Seeberger, Zur Entstehung der Quartausgabe des First Part of Jeronimo, im Archiv für Stenographie 1908, S. 236 ff., und W. Sorg, Ein Beitrag zur Ge-

sonderbarer, als auch die englischen Shakespeare-Forscher jene Belege zu verzeichnen pflegen, aus denen hervorgeht, daß um die Jahrhundertwende die Stenographie in England weit verbreitet war und daß tatsächlich, wie die Klagen von Dramatikern und Geistlichen beweisen¹⁾, damals sowohl Bühnenstücke wie Predigten nach stenographischen Nachschriften zum Druck gelangten

Ein Hauptgrund der Gleichgültigkeit gegen diese Hypothese war, daß man von dem Axiom ausging, daß die Brightsche Stenographie zu unvollkommen und umständlich sei, um gesprochene Rede, geschweige denn den schnell gesprochenen Dialog eines Bühnenstückes damit aufzeichnen zu können. Später schrankte man diesen Einwand darauf ein, die (zweifelloso vorhandenen) Mängel des Systems ermöglichten nicht die Herstellung eines relativ so guten Textes, wie ihn selbst die schlechtesten Shakespeare-Quartos noch boten. Diese beiden Bedenken dürfen jetzt aber wohl als erledigt gelten, nachdem der frühere Bonner Privatdozent Dr. H. T. Price uns eine Predigt des vielbewunderten Volksredners Henry Smith in doppelter Form vorgelegt hat, nämlich einmal nach dem unautorisierten Drucke von 1591, welcher sich ausdrücklich als auf stenographischer Nachschrift beruhend bezeichnet — und zwar nach dem System von T. Bright, da das

schichte der englischen Kurzschrift [Marlowes «Tamburlaine» betreffend], in den Englischen Studien LVII (1928), 118—119. Ein Referat über die bisherige Forschung gab Rud. Weinmeister, Die Bedeutung der Brightschen Kurzschrift für die Überlieferung der Shakespeare Dramen, in den Mitteilungen des österreichischen Berufsstenographen Verbandes, Nr. 77 (1932).

¹⁾ Vgl. besonders Th. Heywood in seinen Dramen «If You know not Me, You know Nobody» (1637) und «The Rape of Lucrece» (1608). Da hier das Wort *stenography* gebraucht ist, wird Heywood an das System von John Willis gedacht haben, der, laut Oxford Dictionary, zum ersten Male in England diesen Ausdruck in seinem Lehrbuche «The Art of Stenography» (1602) gebraucht hat, während vor ihm andere englische Systeme sich als «Characterie» (T. Bright, 1588) oder «Brachygraphy» (Peter Bales, 1590) bezeichneten. Letzteres System wird John Webster im Sinne gehabt haben bei seiner Warnung im «Devil's Law-Case» (1621) sowie auch der Londoner Sir George Buc, der in seinem Buche «Third Unversitie of England» (1612), cap. 34, schrieb: «the much-to-be-regarded Art of Brachygraphy is an art newly discovered, by the meanes and helpe thereof they which know it can readily take a Sermon, Oration, Play, or any long speech, as they are spoke, dictated, acted, and uttered in the instant». Brights System ist aber sicher benutzt bei der Nachschrift der Predigten von Henry Smith († 1591) und Stephen Egerton († 1621?), da ihre unautorisierten Drucke sich ausdrücklich bezeichnen als «taken by Characterie» oder «according to the Coppye by Characterie».

Titelblatt besagt «which Sermon being taken by Characterie, is now published for the benefite of the faithfull» —, und daneben nach der vom Verfasser veranstalteten und korrigierten Druckausgabe des gleichen Jahres¹⁾ Aus der Gegenüberstellung ergibt sich, daß man mit der Brightschen Kurzschrift zum mindesten eine Predigt fast wortlich wiedergeben konnte. Ja, die Übereinstimmung des stenographierten und des autorisierten Textes ist so überraschend groß, daß sie manchem wohl eine kleine Enttäuschung gebracht haben mag. Denn man konnte ja nun den Spieß umdrehen und fragen: Warum sind denn die angeblichen Shakespeare-Stenogramme so viel schlechter ausgefallen, wenn doch die Brightsche Kurzschrift solch trefflicher Leistungen fähig war? Indes ist zunächst die Hauptsache, daß auch bei den beiden Predigttexten sich genau dieselben Arten von Varianten finden wie bei den Shakespeare-Quartos, als da sind Horfehler²⁾, Synonymenwechsel³⁾, Vertauschung von Kontrastbegriffen, die ja mit dem gleichen Sigel geschrieben wurden⁴⁾, Schwanken im Gebrauch der grammatischen Formen⁵⁾, Unausdruckbarkeit des Komparativs, Auslassungen von Wörtern, Sätzen und ganzen Abschnitten. Daß diese Fehler in bedeutend geringerem Umfange bei der Predigt erscheinen als bei den Shakespeare-Quartos, läßt sich unschwer erklären. Einmal kommen die viel günstigeren Umstände der Stenogrammaufnahme in der Kirche in Betracht: hier die andachtige Stille im geweihten Raum des Gotteshauses, dort

¹⁾ Henry Smith, A Fruitfull Sermon upon part of the 5 Chapter of the first epistle of Saint Paul to the Thessalonians, ed. H. T. Price (Halle 1922). Vgl. dazu M. Forster, in *Anglia* Beiblatt, XXXIV, S. 292—299. — Das Material, das uns diese eine Predigt bietet, ist natürlich eine etwas schmale Basis für die Urteilsbildung. Es wäre sehr zu wünschen, daß auch die übrigen, nach Stenogrammen gedruckten Predigten Henry Smiths untersucht wurden, sowie die Predigten von Stephen Egerton.

²⁾ Z. B. *rudenesse* für *lewdnesse*, oder *praised* für *raised*.

³⁾ Wie *lately* für *at the last time*, *place* für *put*, *used* für *handled*, *Papists* für *Popish teaching*, *fur doctrines in that forme* für *in the same forme*, *in* für *withm*, *euill* für *error*, *appearance* für *shew* usw.

⁴⁾ Wie *never* für *ever*, *nor* für *or*.

⁵⁾ Z. B. zwischen Plural und Singular (*Scriptures* statt *Scripture*, *brethren* statt *brother*, *frutes* statt *fruit* oder umgekehrt *man* statt *men*, *is* statt *are*, *conuerteth* statt *conuert*), zwischen Adjektiv und Adverb (*bare* für *barely*), zwischen Prasens und Präteritum (*is* für *was* oder umgekehrt *would* für *will*, *kept* für *keep*, *lockt* für *lock*, *could not* für *cannot*) oder zwischen verschiedenen Bildungen (*goue* für *gave*, *rise* für *rose*, *hath* für *have*).

die Unruhe des schwatzenden, lachenden, zum Teil stehenden, um jeden Preis Unterhaltung suchenden, zumeist aus lebenslustigen jungen Männern bestehenden, mit Beifall und Widerspruch nicht kargenden Theaterpublikums Sodann durfte die stenographische Mitschrift in der Kirche in aller Offenheit und Ruhe vor sich gehen, da niemand Anstoß daran nahm, wohingegen die Nachschrift eines Theaterstückes in angstlicher Heimlichkeit vorgenommen werden mußte, da ja der Text das streng gehutete Eigentum der Schauspielgesellschaft war Zugleich war das Sprechtempo des Geistlichen wahrscheinlich ein wesentlich langsames als das des lebhaften Dialogs der Bühne, zumal bei heiteren Szenen, wenn auch vielleicht auf der damaligen Bühne mit einem etwas langsameren Redetempo als heute gerechnet werden darf Endlich — und das ist vielleicht die Hauptsache — bot die schlichte Alltagssprache des Volkspredigers dem Stenographen in Syntax und Wortwahl auch nicht annähernd solche Schwierigkeiten wie das funkelnde Prachtgeschmeide Shakespearescher Sprachkunst Und schließlich ist zu beachten, daß, wie schon Friedrich hervorgehoben, das Brightsche System in seiner Sigeltabelle ja besonders stark den kirchlichen Wortschatz berücksichtigt hatte

Alles dies wurde aber noch nicht genügen, um den weiten Abstand gewisser Shakespeare-Texte von dem Shakespeareschen Originale zu erklären Gerade die Arbeiten von Schottner und Kraner haben uns gelehrt, daß sich sehr viele Varianten in den Shakespeare-Texten finden, die sich nicht aus den Unvollkommenheiten des Brightschen Systems oder aus Irrtümern bei der Aufnahme oder Übertragung Brightscher Stenogramme erklären lassen, sondern entweder auf Regieänderungen oder Gedächtnisfehler der Schauspieler oder auch Versehen der Setzer zurückgehen müssen

Ein weiterer Grund für die geringe Bearbeitung unseres stenographischen Problems ist darin zu suchen, daß mancherlei dafür unumgänglich notwendiges Material bisher nicht allgemein zugänglich war Wer auf Grund des Brightschen Lehrbuches, das seit 1888 in einer Faksimile-Ausgabe von Ford vorlag, den Versuch machte, Shakespearesche Verse in diese Kurzschrift umzusetzen, mußte bald erkennen, daß das auf Grund des Lehrbuchs allein nicht möglich war, daß man sich kein richtiges Bild von dem Aussehen eines solchen Stenogrammes machen konnte, weil Bright keine Probe eines durchstenographierten Satzes gegeben hatte.

Der Blick lenkte sich daher der Frage zu, ob uns denn keine stenographierten Texte aus der damaligen Zeit erhalten seien. In der Tat tauchten in den achtziger Jahren des letzten Jahrhunderts im Britischen Museum zwei solche Texte auf, die obendrein beide mit Brightscher Stenographie aufgenommen zu sein behaupteten. Und es kann als ein Ruhmesblatt unserer Shakespeare-Gesellschaft gelten, daß sie bald nach dem trefflichen Aufsätze von Dewischeit (1898) dem Internationalen Stenographenkongreß einen Antrag unterbreitet hat, daß baldigst für die Veröffentlichung dieser beiden Texte Sorge getragen werden solle. Aber obschon diese Anregung, die dem siebenten Internationalen Stenographenkongreß zu Paris am 4. August 1900 vorlag¹⁾, günstig aufgenommen war, geschah zunächst wiederum nichts. Und das Unglück wollte, daß, als endlich 1910 einer dieser Texte veröffentlicht wurde, nämlich das Stenogramm des Paulinischen Briefes an Titus²⁾, welches Vincent Skinner einem Briefe vom 30. März 1586 (jetzt Landsdowne MS 51, fol. 27) an seinen ehemaligen Schuler Sir Michael Hicks zur Empfehlung Brightscher Kurzschrift beigelegt hatte, dieser uns eine schwere Enttäuschung brachte: es wollte absolut nicht gelingen, dieses Stenogramm mit dem Brightschen Lehrbuch in Einklang zu bringen. Da ist es nun das große Verdienst Paul Friedrichs gewesen, in seiner Dissertation (1914) dies Rätsel gelöst zu haben. Er vermochte nämlich den Beweis zu liefern, daß dieses Titus-Stenogramm nach einem ganz anderen System geschrieben war, als es Bright in seinem Buche von 1588 lehrte. Ja, es gelang Friedrich sogar, in sehr ingenioser Weise dieses andere System zu rekonstruieren und zu zeigen, daß die Kurzschrift des Titus-Briefes ein nach gleichen Grundprinzipien, aber auf anderem Alphabet und anderen Sigelzeichen aufgebautes System darstelle, welches als Vorstufe der späteren Brightschen Kurzschrift vom Jahre 1588 angesehen werden kann. Kein Wunder also, daß man mit diesem Titus-Stenogramm nichts anzufangen wußte. Um so mehr drangte das Verlangen, nunmehr das zweite Stenogramm in Brightscher Schrift kennen zu lernen, von dem schon Levy (1910) eine Probe gegeben hatte. Es ist dies ein Manuskript von 13 Per-

¹⁾ S. Matthias Levy, *William Shakespeare and Timothy Bright* (London 1910), S. 1—9.

²⁾ Das Titus-Stenogramm ist zuerst (verkleinert) reproduziert von M. Levy, a. a. O. S. 24. Es ist jetzt am bequemsten zu benutzen in der größeren Wiedergabe, die Friedrich seiner Dissertation beigelegt hat.

gamentblättern (jetzt als Additional MS 10037 im Britischen Museum aufbewahrt), welches ein 108 Verse umfassendes, poetisch jammervolles Gedicht über «the divine prophesies of the ten Sibylls (Virgyns) vpon the birthe of our Sauour Christ» in der damals eben aus Italien eingeführten Lateinschrift sowie in einer äußerst sorgfältigen stenographischen Übertragung bietet, die beide — Dichtung und Umschrift — von einem Fraulein Jane Seager herrühren und 1589¹⁾ der Königin Elizabeth überreicht worden waren. Da schon die kleine Probe, welche Levy davon geboten²⁾, zeigte, daß es sich hier wirklich um dieselbe Stenographie handelt wie in Brights Lehrbuch, habe ich für den Gebrauch meiner Schüler schon 1912 eine vollständige Photographie des Manuskriptes herstellen lassen, die jetzt im Englischen Seminar zu Leipzig aufbewahrt wird. Meine Versuche, eine Veröffentlichung des wichtigen Manuskriptes in die Wege zu leiten, scheiterten leider an der Wirtschaftslage. So war es dankbar zu begrüßen, daß es endlich 1931 meinem Schüler Kraner dank dem Entgegenkommen der Shakespeare-Gesellschaft gelang, ein Faksimile des Stenogrammes mit sorgfältiger Analyse im Shakespeare-Jahrbuch LXVII, S. 26—61, allgemein zugänglich zu machen³⁾. Und damit ist nun jetzt die wichtigste Voraussetzung für ein näheres Studium der ganzen Frage erfüllt.

¹⁾ Dieses Datum findet sich auf Fol. 11b *Ano Domini 1589*

²⁾ Levy, a. a. O. S. 26f. Eine andere, leider zu klein geratene Probe bot ich selbst 1924 in der Zeitschrift für Bucherfreunde, NF XVI. Hier ist auch eine Probe von Seagers langschriftlichem Text reproduziert, den Kraner durchweg durch Letterndruck ersetzt hat.

³⁾ Leider sind dabei durch ein Versehen des Druckers die Stenogramme von Fol. 5 und Fol. 7 miteinander vertauscht, so daß das Stenogramm von S. 34 zur Sibylla Cummeria (S. 32) und das von S. 32 zur Sibylla Persica (S. 34) gehört. — Die langschriftlichen Texte stehen nicht, wie man nach Kraners Ausgabe meinen könnte, unter dem zugehörigen Stenogramm, sondern jedesmal auf der Rückseite des vorhergehenden Blattes, also links neben dem Stenogramm, wie man das auch aus meiner Faksimile-Probe (s. die vorige Anm.) ersehen kann. Zum richtigen Verständnis der Stenogramme muß bemerkt werden, daß die Umschriften nicht, wie gewöhnliche Schrift, zeilenweise von links nach rechts, sondern kolumnenweise von oben nach unten zu lesen sind. Im allgemeinen umfaßt jede der fünf Kolumnen zwei Verszeilen, wobei das Ende jeder Verszeile im Stenogramm durch einen Punkt kenntlich gemacht ist. Es ist also Vers 1—2 in der ersten, Vers 3—4 in der zweiten, Vers 5—6 in der dritten, Vers 7—8 in der vierten und Vers 9—10 in der letzten Kolumne zu suchen. Fol. 11a bietet nur vier Kolumnen, die dann aber auch nur acht Verse wiederzugeben haben. — Beim Abdruck der langschriftlichen Texte hat

a) $\begin{matrix} 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 & 7 & 8 & 9 & 10 & 11 & 12 \\ a & b & c & d & e & f & g & h & i & l & m & n & o & p & r & s & t & u & v & w \end{matrix}$

(2) 9 part word (Hamb)

I drive I draw (Rom)

Run to shot (Rom)




7 drop 7 fall (R III)

p J † thou (R III)

2 hand 2 honest (M Wives)

(3)] face 1] brow (Rom)

♀ parent ♀ mother } (R III)
 ♀ sister }

(4)  move shir } (Rom)
 speak say
 kill murder

(5) no hate - love (Rom)

1 day night (Mids)

§ virtue . vice (Learn)

(b) \mathbb{Z} mod \cdot \mathbb{Z} mod (R III)

1 Bone 1. bones (Rom)

(7) I have . I had (Learn)

♩ give ♩ gave (R III)

Aber eine dritte Schwierigkeit ist noch geblieben. Schon Friedrich hatte entdeckt, daß das «Faksimile» des Brightschen Lehrbuches, welches Herbert Ford 1888 veröffentlicht hat, merkwürdigerweise in der Sigeltabelle Zeichenformen bietet, die der Systematik der Brightschen Stenographie widersprechen und daher vermutlich falsch sind. Hans Roloff erhob dies zur Gewißheit, indem er 1922 den Fordschen Neudruck mit dem Oxfordorder Original¹⁾ verglich und eine Anzahl von Korrekturen mitteilte²⁾. Etwa gleichzeitig hatte ich mir Photographien der Sigeltabelle nach dem Oxfordorder Exemplar herstellen lassen und mit deren Hilfe erkannt, daß 58 Sigel bei Ford in falscher Form gegeben sind. Und das ist Grund genug, den Fachgenossen hiermit die echte Form der Brightschen Sigel vorzulegen und damit die letzte Behinderung für ein näheres Studium unseres Shakespeare-Problems aus der Welt zu schaffen. Die Zählung der Seiten (1—11) ist dabei von mir eingeführt.

Es scheint mir nützlich, auch die Tabelle beizufügen, welche ich seit Jahren in meinen Shakespeare-Vorlesungen als Lichtbild verwende und bereits in der Zeitschrift für Bucherfreunde (N F XVI, S 61) veröffentlicht habe. Sie enthält einmal die Brightschen Alphabetzeichen, welche zur näheren Bestimmung den ja nur Gattungs- und Allgemeinbegriffe darstellenden Wortsigeln beigegeben werden, und weiterhin einige Gruppen von Shakespeare-Varianten nebst ihren Brightschen Sigelzeichen. Besonders hingewiesen sei auf die Sigel für *hand* und *honest*, die ich hier in der echten Form biete³⁾ und nicht in der falschen Fordschen Form, die noch Fried-

Kraner die elisabethanischen Eigentümlichkeiten nicht immer genau beachtet. Die Genetiv und Pluralschleife ist überall mit *s* wiedergegeben, während sie paläographisch ein *es* meint, wie auch ausgeschriebenes *synnes* S 29 und 34, *signes* 30, *things* 32, 36, *Asses* 34, *dayes* 34, *workes* 36, *Characteres* 39 beweisen. Es ist also zu lesen *Prophetes* S 30, *lippes*, *blessinges* 31, *hostes*, *handes*, *guyties* 32, *toppes*, *things*, 33, 38, *Sibelles* 39 und *worides* 39. Anlautendes *dʒ* wird damals mit *j*, nicht mit *g* geschrieben, also ist abweichend von Kraner zu lesen *Iewissh* 30, *loyfull* 31, 34., *loye* 36 und *Iust* 38. Hochgestelltes *r* in *yoʳ* (28, fünfmal) und *oʳ* (31) muß entweder so belassen oder als *your*, *our* gedruckt werden, ein *yo* (28) ist unmöglich.

¹⁾ Es sind drei Exemplare von Brights Lehrbuch bekannt: (1) auf der Bodleiana in Oxford, (2) im Magdalene College, Cambridge, aus dem Nachlaß von Samuel Pepys, und (3) im Besitz des Earl of Crawford and Balcarres, Haigh Hall, im südlichen Lancashire.

²⁾ Im Archiv für das Studium der Neueren Sprachen, CXLIII, S 47—51.

³⁾ Wenn Roloff S 49 meint, daß bei den echten Formen «die Verwechslungsmöglichkeit viel geringer, wenn nicht gar aufgehoben» sei, so vermag ich

nich verwendet. Denn die Verwechslungsmöglichkeit beider Sigel scheint mir besonders beweisungskraftig für die Frage, ob wir die erste Quarto der «Lustigen Weiber» auf eine stenographische Nachschrift zurückführen dürfen, wie Friedrich zu beweisen sucht. Man lese nur einmal unbefangen folgende Stelle in Frau Pages Entrüstung über Falstoffs Brief, die sich nur in der Quarto von 1602 findet¹⁾ «I thinke I knowe not my selfe Why what a Gods name doth this man see in me, that thus he shootes at my honestie? Well but that I knowe my owne heart, I should scarcely perswade my selfe I were hand» (I, 1). Jeder fühlt sofort, daß das Wort *hand* hier absolut keinen Sinn gibt. Und dem nachdenklichen Leser wird sich alsbald im Anschluß an das vorhergehende *honestie* das Adjektiv *honest* auf die Lippen drängen. In der That gibt das einen vorzüglichen Sinn und ist auch bereits von Greg als ursprüngliche Lesung vorgeschlagen. Aber wie kommt der Drucker dazu, ein so völlig sinnloses *hand* hier einzusetzen? Das anscheinend unerklärliche Rätsel löst sich uns spielend, wenn wir einen Blick auf die beiden Sigel für *hand* und *honest* werfen, die so ähnlich sind, daß ein Verwechseln beim Schreiben oder Auflösen sehr leicht möglich war. Und derartige Sigelverwechslungen werden nicht sehr geübten Schreibern verhältnismaßig leicht unterlaufen sein, kommen sie doch sogar in der sorgfältigen Umschrift von Fri Seager vor, und das oben drein mehrfach²⁾. Somit scheint es mir im höchsten Grade wahrscheinlich, daß das sinnlose *hand* einer stenographischen Nachschrift des Stückes seinen Ursprung verdankt und daß also die erste Quarto der «Lustigen Weiber» auf einer stenographischen Aufnahme beruht.

Nachtraglich kommt mir zu Gesicht ein sehr kenntnisreicher und tief eindringender Aufsatz von W Matthews, *Shorthand and the Bad Shakespeare Quartos* (in *The Modern Language Review*, Bd XXVII, 1932, S 243—262), der sehr geschickt und eindrucksvoll die Schwierigkeiten und Unvollkommenheiten des Brightschen Systems ins Licht setzt und zu dem Schluß kommt, daß mit einer stenographischen Grundlage für den Druck irgendwelcher Shakespeare-Quartos nicht zu rechnen sei.

letzterem nicht zuzustimmen. Ich verweise auf die Sigelverwechslungen, die Fri Seager bei ruhiger und äußerst sorgfältiger Umschrift eines geschriebenen Textes untergelaufen sind (vgl unten Anm 2).

¹⁾ Nach dem sorgfältigen Neudruck der Quarto von W W Greg in der Tudor and Stuart Library (Oxford 1910, S 16, Vers 328).

²⁾ Kraner, *Shakespeare-Jahrbuch* LXVII, S 58—60.

Sein Hauptargument ist die Behauptung, daß das Brightsche System viel zu unvollkommen sei, um einen gesprochenen Text in solcher Güte und Richtigkeit aufzuzeichnen, wie ihn doch selbst die schlechtesten Quartos noch zeigten. Er stützt diese Behauptung vor allem auf die Schwierigkeiten, die die richtige Auflösung der Brightschen Wort-Sigel nebst den beigefügten Unterscheidungsbuchstaben bote. Und er glaubt dafür gewissermaßen den experimentellen Nachweis liefern zu können, indem er das Seagerische Stenogramm der Samischen Sibylle (s. Shakespeare-Jahrbuch LXVII, 30) so umschreibt, daß z. B. ein «*And ^krough "books"* of the *gentle* race» langschriftlichem «*And knotty volumes of the Jewish race*» entspricht. Er versucht, auf diese Weise dem Nichtkenner des Brightschen Systems dessen Lehre zu versinnbildlichen, daß das Adjektiv *knotty* durch das Sigel für *rough* mit davorgesetztem determinierenden *k*, das Substantiv *volume* durch das Sigel für *book* mit beigegebenem *v* und das Adjektiv *Jewish* durch das Sigel für den Kontrastbegriff *gentile* mit nachgesetztem *j* wiederzugeben sei. Solch versinnbildlichende Umschriften des Samia-Stenogramms hat er dann acht Londoner Studenten vorgelegt und sie versuchen lassen, für die mit Determinativbuchstaben versehenen Wörter die entsprechenden Synonyma einzusetzen. Es hat sich dabei ergeben, daß nur 49% richtige Lösungen herausgekommen sind. Mithin — so folgert der Verfasser — ist es unmöglich, mit dem Brightschen System annähernd so gute Nachschriften zu liefern, wie sie die Shakespeare-Quartos voraussetzen. Aber dieser Schluß ist absolut unhaltbar. Denn die Situation für den Aufloser eines Shakespeare-Stenogramms lag doch in dreifacher Beziehung völlig anders als bei den studentischen Versuchspersonen. Erstens brauchte der Bright-Stenograph beim Auflösen seiner Nachschrift die in Frage kommenden Synonyma ja nicht zu erraten, sondern Bright hatte in einem eigenen alphabetischen Wörterverzeichnis angegeben, durch welche Sigel die nicht mit einem besonderen Sigel ausgezeichneten Wörter wiederzugeben waren. Der Bright-Stenograph wußte also, daß *"book* nur *volume* bedeuten konnte und nicht *verse*, da letzteres nach Brights Lehre durch *"song* zu ersetzen war. Wer nicht diese synonymen Entsprechungen sich durch Übung zu festen und leicht reproduzier-

¹⁾ Matthews druckt den Singular *"book*, was ein bloßes Versehen sein mag, obschon es S. 253 wiederholt ist. J. Seager hat aber jedenfalls den Plural-Punkt hinter das Sigel für *book* gesetzt und also *books* geschrieben.

1

The Characterie Table.

A		B	
↘ A Bound.	↘ About.	↘ Banish.	↘ Bargaine.
↘ Accept.	↘ Accuse.	↘ Bear.	↘ Beast.
↘ Advance.	↘ Act.	↘ Beate.	↘ Before.
↘ Againe.	↘ Age.	↘ Begge.	↘ Begin.
↘ Ali.	↘ Almost.	↘ Belle.	↘ Benche.
↘ Also.	↘ Although.	↘ Benefite.	↘ Bestow.
↘ Alter.	↘ Am.	↘ Betweene.	↘ Beware.
↘ Amend.	↘ Anger.	↘ By.	↘ Bycause.
↘ Anoiat.	↘ Apparrell.	↘ Birde.	↘ Bishop.
↘ Appertaine.	↘ Appoint.	↘ Bite.	↘ Blafe.
↘ Arme.	↘ Art.	↘ Blisse.	↘ Bloud.
↘ Asse.	↘ At.	↘ Blowe.	↘ Blush.
		q	Bone.

2

The Table

↘ Bone.	↘ Cristian.
↘ Booke.	↘ Church.
↘ Borrow.	↘ Chuse.
↘ Both.	↘ Cyll.
↘ Bottom.	↘ Cynde.
↘ Bread.	↘ Circumstance.
↘ Breake.	↘ Cite.
↘ Breede.	↘ Cloth.
↘ Brest.	↘ Crowe.
↘ Bright.	↘ Coyne.
↘ Brittle.	↘ Coloure.
↘ Brother.	↘ Command.
↘ Bruise.	↘ Comfort.
↘ Burne.	↘ Common.
↘ Busie.	↘ Compare.
↘ But.	↘ Companie.
	↘ Compell.
	↘ Continue.
	↘ Conceiue.
	↘ Condition.
	↘ Consent.
	↘ Confidre.
	↘ Conscience.
	↘ Conscience.
	↘ Constant.
	↘ Conueligh.
	↘ Content.
	↘ Corne.
	↘ Corner.
	Corrupt.

3

Characterie.

↘ Corrupt.	↘ Digge.
↘ Cour.	↘ Diligence.
↘ Councel.	↘ Dissemble.
↘ Count.	↘ Distresse.
↘ Critic.	↘ Disc.
↘ Cuckion.	↘ Doc.
↘ Cut.	↘ Dour.
↘ Cuppasse.	↘ Draw.
↘ Cut.	↘ Dreame.
	↘ Drie.
	↘ Drinke.
	↘ Drive.
	↘ Drop.
	↘ Due.
	↘ Duple.
	E
	↘ E Arch.
	↘ Edge.
	↘ Euen.
	↘ Element.
	↘ Eloquence.
	↘ Enough.
	↘ Enter.
	↘ Enterprife.
	↘ Erect.
	↘ Erre.
	↘ Escaps.
	Euer

Sigeltabellen aus Bright's Lehibuch „Characterie“, London 1588
(nach dem Exemplar der Bodleian in Oxford) Tab 1-3

The Table		The Table	
6	Inquire.	L	Loofe.
	Instrument.		Loue.
5	Intertine.		Loug.
	Inuent.		M
4	You.		MAdde.
	loyne.		Make.
3	Yong.		Man.
	Judge.		Maner.
2	luel.		Many.
			Marchant.
1			Marke.
			Marrie.
2	About.		Maruayle.
	Last.		Malc.
3	Late.		Master.
	Laugh.		Matter.
4	Leane.		Meane.
	Learn.		Mealure.
5	Lect.		Mecte.
	Lether.		Mercie.
6	Leuc.		Merite.
	Ly.		Mellage.
7	Liberalitie.		Metall.
	Life.		Minde.
8	Light.		Mine.
	Like.		Mirth.
9	Limite.		Mix.
	Line.		Mock.
10	Lode.		Mode.

Characterie.		Characterie.	
1	Heale.	1	Heale.
	Hec.		Hec.
2	Hedde.		Hedde.
	Helpe.		Helpe.
3	Herbe.		Herbe.
	Hete.		Hete.
4	Hetheno.		Hetheno.
	Heuen.		Heuen.
5	Hic.		Hic.
	Hil.		Hil.
6	Historie.		Historie.
	Hit.		Hit.
7	Holy.		Holy.
	Honest.		Honest.
8	Hope.		Hope.
	How.		How.
9	Hould.		Hould.
	Houfe.		Houfe.
10	Husband.		Husband.
	Hurt.		Hurt.
1		1	
2	YEc.		YEc.
	If.		If.
3	Inherite.		Inherite.
	Intoy.		Intoy.
4	Innocent.		Innocent.
	Inquire.		Inquire.

The Table		The Table	
4	Euer.	4	Fish.
	Example.		Flatter.
5	Except.		Flefh.
	Exercise.		Fly.
6	Expect.		Fling.
	Expert.		Florish.
7			Folow.
			Forge.
8			Force.
			Forfake.
9	Face.		Fortune.
	Faith.		Foundation.
10	Faire.		Fountain.
	Fall.		Free.
1	Fare.	1	Frend.
	Fast.		From.
2	Fatte.		Frowne.
	Feare.		Fruite.
3	Fealt.		Furnish.
	Feede.		
4	Field.		G
	Fetter.		Gape.
5	Fight.		Garde.
	Figure.		Garment.
6	Fill.		Gather.
	Filth.		Gentle.
7	Fine.		Gest.
	Finde.		Get.
8	Fire.		Gide.

Sigeltabellen aus Bright's Lehrbuch 'Characterie', London 1558
(nach dem Exemplar der Bodleiana in Oxford) Tab 4-6

The Table		10
T	True.	
T	Turne.	
T	Tear.	W
T	Temper.	
T	Tempest.	
T	Thanke.	W
T	That.	W
T	Then.	W
T	Thence.	W
T	There.	W
T	Thether.	W
T	Thine.	W
T	Thinke.	W
T	This.	W
T	Thru.	W
T	Tidings.	W
T	Till.	W
T	Time.	W
T	Together.	W
T	Tong.	W
T	Touch.	W
T	Trade.	W
T	Treason.	W
T	Tree.	W
T	Tribute.	W
T	Triumph.	W
T	Trouble.	W
		Wife

Sigeltubellen aus Bright's Lehnbuch, (Hrsg. v. London 1585
 (nach dem Exemplar der Bodleiana in Oxford) Tab. 10 u. 11

Characterie.		11
Wife.	They.	
Visit.	My selfe.	
Witnesse.	Ouerfelues.	
Wood.	So.	
Woord.	So as.	
World.	And.	
Worship.	In.	
Worthy.	Of.	
Vp.	To.	
Vpore.	A.	
Wrangle.	For.	
Wright.	With.	
Vic.	It.	
Yter.	Is.	
	Is selfe.	
	As it weare.	
	That is to saye.	
	Without.	
	Least that.	
	Thou	
	eye	
	selfe	
	ward	
	emitt	

baren Assoziationen erhoben hatte — zugegeben, daß das keine leichte Arbeit war —, konnte überhaupt ein Brightsches Stenogramm weder aufnehmen noch auflösen

Und damit hängt ein Zweites zusammen wer bei der Auflösung des Stenogramms unsicher war, wie ein *rough* oder *books* wiederzugeben war, brauchte ja nur im alphabetischen Wörterverzeichnis unter *k* und *v* nachzuschlagen, welches Wort hier gemeint sein und in Betracht kommen konnte Falls der Determinativ-Buchstabe versehentlich fortgeblieben war, konnte er in einer anderen Wortliste nachsehen, welche Synonyma mit dem Sigel verknüpft zu werden pflegten

Endlich handelte es sich bei den Shakespeare-Umschriften ja nicht um Stenogramm-Aufnahmen eines anderen Menschen, sondern der Stenograph selbst hatte in Langschrift zu übertragen, was er kurz vorher in Kurzschrift niedergeschrieben hatte Wenn es schon heutzutage nicht immer ganz leicht ist, ein fremdes Stenogramm zu übertragen, so war das bei der Brightschen Kurzschrift natürlich noch viel schwieriger Wir dürfen uns also wirklich nicht wundern, wenn Studenten, die keinerlei Kenntnis, geschweige denn praktische Erfahrung mit dem Brightschen System haben und die den von Bright vorgeschriebenen festen Synonymen-Ersatz überhaupt nicht kennen und keine Gelegenheit zum Nachschlagen des Brightschen Lehrbuches haben, bei der Stenogramm-Deutung zu rund 50% versagen Dabei hatte aber doch, wie uns Matthews mitteilt, wenigstens eine der Versuchspersonen in 75% der Fälle das Richtige getroffen Wenn schon Nichtkenner des Systems in der Lage sind, bis zu 75% richtige Auflösungen zu bieten, so werden geübte Kenner desselben es sicher bis auf 99% bringen Mithin dürfen wir sagen, daß der Matthewsche Versuch, weit entfernt, die Unverwendbarkeit Brights zu erweisen, im Gegenteil eine willkommene Bestätigung für die Leistungsfähigkeit des Brightschen Systems ist

Es ist freilich zu beachten, daß längst nicht alle bei Shakespeare vorkommenden Wörter in das Brightsche Verzeichnis der Synonymen und Antonymen aufgenommen sind und daß daher ein Shakespeare-Stenograph öfter in die Lage kommen mußte, selbstgeschaffenen Synonymen-Ersatz zu verwenden Aber für diesen Fall muß beachtet werden, daß der Shakespeare-Stenograph bald oder vielleicht unmittelbar nach der Vorstellung sein Stenogramm übertrug und sicherlich unschwer sich zu erinnern vermochte

welche Synonymen er selbst wenige Stunden vorher gemeint hatte Und obendrein konnte der Stenograph — was Matthews nirgendwo in Betracht zieht — des offeren der Aufführung des Theaterstücks beiwohnen und seine Stenogramm-Auflösung danach korrigieren und allmählich von ihren Mängeln befreien Ja, es wäre an sich wohl möglich gewesen, durch fortgesetzten Theaterbesuch sogar zu einer völlig tadellosen Textaufnahme eines Stückes zu gelangen

Ein weiteres Gegenargument versucht Matthews zu erlangen, indem er eine Anzahl von Textvarianten aus Spensers Gedichten zusammenstellt, die die gleichen Fehlerkategorien enthalten sollen wie die angeblichen stenographischen Nachdrucke Diese Textvarianten sollen aber nach Matthews Meinung alle auf Fehler des Druckers zurückgehen Hiergegen ist zunächst einzuwenden, daß wir keinen Beweis haben, daß es sich hier wirklich nur um Druckfehler und nicht vielmehr um Besserungen des Autors gelegentlich einer zweiten Auflage handelt Denn so sehr man sich gewohnt hat, über die Unverläßlichkeit der elisabethanischen Drucker zu klagen, so ist doch zu beachten, daß umgekehrt W W Greg den Nachweis erbracht hat, daß da, wo wir einmal in der Lage sind, einen elisabethanischen Druck mit seiner Druckvorlage zu vergleichen, wir eine merkwürdig gute Wiedergabe des Druckmanuskriptes feststellen können Dies lehrt Gregs wichtiger Aufsatz «An Elizabethan Printer and his Copy» (in *The Library*, 1923, S 102—118), der uns zeigt, daß der bekannte Drucker Richard Field¹⁾, der Jugendfreund Shakespeares, der auch Shakespeares Jugendepen gedruckt hat, beim Druck von Haringtons *Amos*-Übersetzung (1591) — abgesehen von der Orthographie und zwei unbedeutenden Änderungen (*afterwards* für *afterward*, und *did bring* für *to bring*) — ganz genau seiner Druckvorlage gefolgt ist, von der uns wenigstens ein Teil noch als Additional MS 18920 im Britischen Museum erhalten ist Wenn die Dramen der Zeit wesentlich schlechter gedruckt sind, so erklärt sich das nach McKerrow²⁾ daraus, daß ihnen nicht die für den Zensor und zum

¹⁾ Vgl über ihn H R Tedder im *Dictionary of National Biography*, ²VI, 1276, sowie McKerrows treffliches *Dictionary of Printers and Booksellers in England, Scotland, and Ireland, and of Foreign Printers of English Books 1557—1640* (London 1910), S 102f. — Die Güte der Textüberlieferung bei Shakespeares Epen ist längst den Forschern aufgefallen

²⁾ R B McKerrow, *The Elizabethan Printer and Dramatic Manuscripts* 1931, in *The Library*, 4 Serie, Bd XII, S 253—275

Gebrauch im Theater hergestellten Reinschriften zugrunde lagen, sondern die oft schlecht, flüchtig und unleserlich geschriebenen Manuskripte der Autoren, die zudem vorher vom Regisseur für die Reinschrift mit allerhand Korrekturen, Änderungen, Zusätzen und Regiebemerkungen versehen waren, so daß ein Durcheinander entstand, in dem sich der Setzer oft nicht zurecht fand. Allerdings ist über die Sorgfalt der Renaissance-Drucker und ihre Behandlung der Druckvorlagen längst nicht das letzte Wort gesprochen. Eindringende Untersuchungen taten da dringend not, um die zahlreichen Widersprüche zu klären. Denn einerseits pflegt die Schar der Autoren weidlich über die Drucker zu schimpfen, und andererseits versichern uns die Drucker, die größte Aufmerksamkeit und Sorgfalt angewendet zu haben. So führt z. B. Thomas Heywood in seiner *«Apology for Actors»* (1612) lebhaft Klage über *«the negligence of the printer, as the misquotations, mistaking of syllables, misplacing halfe lines, coming of strange and never heard of words, these being without number»*. Und noch stärkere Töne schlagen ein paar Menschenalter früher in Deutschland die Wittenberger Autoren an. Melanchthon z. B. klagt, daß Schriften von ihm *«ausgegangen sind erstlich ganz roh und unzeitig, zum andern nicht ganz und darzu an vielen Örtern von den Druckern also gefalscht, daß ich ihr selb nicht erkennen mag»*¹⁾. Und Luther wettet seinem Feuertemperament entsprechend (Sept. 1525) über die Nachdrucker seiner Postillen *«So fahret zu ein Bube, der Setzer, der von unserm Schweiß sich nahret, stiehet meine Handschrift, ehe ichs gar aus-mache, und tragts hinaus und laßt es draußen im Lande drucken. Nu ware der Schaden dennoch zu leiden, wenn sie doch meine Bucher nicht so falsch und schandlich zurichten. Nu aber drucken sie dieselbigen und eilen also, daß, wenn sie mir widder kommen, ich meine eigene Bucher nicht kenne. Da ist etwas außen, da ist's versetzt, da gefalscht, da nicht korrigirt»*²⁾. Andererseits versichert uns der berühmte Drucker der

¹⁾ Nach Fr. Kluge, Von Luther bis Lessing (Straßburg 1904), S. 68.

²⁾ Nach Fritz Haubold, Untersuchung über das Verhältnis der Originaldrucke der Wittenberger Hauptdrucker Lutherscher Schriften. Grunenberg, Lother, Döring-Cranach und Lufft zu Luthers Druckmanuskripten (Jenaer Diss., Leipzig 1914), S. 2. Auch die Frage der Sprachgewohnheiten der einzelnen Druckfirmen wäre zu untersuchen. Vgl. zu dieser Frage etwa Erich Giese, Untersuchungen über das Verhältnis von Luthers Sprache zur Wittenberger Druckersprache (Halle 1915).

Luther-Bibel, Hans Lufft, daß «in seiner Druckerei wissentlich oder vorsätzlich keine Syllaba oder Wort verfälscht oder verändert sei» und daß «der heilige Mann alle Drucke und Bogen der Dolmetschung und aller seiner Bücher in der Druckerey erstlich selber gelesen und corrigirt» habe¹⁾ Angesichts dieser Tatsachen kommen wir doch wohl nicht umhin, anzunehmen, daß die langen Listen von Unterschieden zwischen Luthers Originalmanuskripten und Luffts Drucken derselben, wie sie uns Fritz Haubold in seiner äußerst instruktiven Dissertation (1914) zusammengestellt hat, doch wohl nicht ohne Luthers Einwilligung zustande gekommen sind, also da, wo es sich um Abweichungen im Wortgebrauch (Synonyma), Tempus, Numerus u dgl m handelt, auf Weisungen Luthers während der Korrektur beruhen Wenn wir Luther hier so stark in seinen Text eingreifen sehen, warum sollten wir dann ein gleiches nicht auch bei Spenser für möglich halten dürfen, zumal bis zum heutigen Tage manche Autoren sehr anderungsfreudig ihre Druckbogen behandeln? Jedenfalls scheinen mir die Spenser-Varianten, wie sie Matthews zusammenstellt, keinerlei Beweiskraft gegen unsere Hypothese zu besitzen

Noch einen zweiten Einwand habe ich gegen Matthews Verwendung der Spenser-Varianten zu erheben Hier wie an anderen Stellen ist Matthews von der Anschauung erfüllt, das Auftreten von Synonymen in den Textvarianten sei das eigentliche und sicherste Kriterium für das eventuelle Hineinspielen der Brightschen Stenographie «I cannot too strongly emphasise the assertion previously made, that the only valid test of a transcription from Characterie is the wrong synonym», sagt er S 259 Nur wo zahlreiche Synonymen-Varianten bei Drucktexten sich finden, hält er also die Benutzung eines Bright-Stenogrammes überhaupt für möglich Diese Anschauung vermag ich nicht zu teilen Denn, wie ich schon bei früherer Gelegenheit betont habe (Anglia Beiblatt, xxxiv, S 295f.), ist Synonymen-Vertauschung für die Brightsche Kurzschrift gar nicht sonderlich charakteristisch Synonymen-Vertauschung kann vielmehr ebenso leicht entstehen als Folge von Gedächtnisfehlern der Schauspieler, Versehen eines Setzers und Änderungen eines Regisseurs Das eigentlich Charakteristische für auf Bright-Nachschriften beruhende Texte ist vielmehr das Auftreten von Antonymen oder Kontrastbegriffen, wie jenes

¹⁾ Haubold S 3

hate — love, day — night oder *virtue — vice* unserer Shakespeare-Varianten (s S 93, Nr 5), sowie das Erscheinen von Varianten, die auf Verwechslung zweier Brightscher Sigel beruhen, wie das oben berührte Shakespearesche *hand — honest u a m* (S 93, Nr 2) Solche Varianten finden sich aber nicht in den Spenser- und Luther-Drucken Auch von diesem Gesichtspunkte aus beweisen also jene Spenser-Varianten nichts gegen unsere Hypothese, eher ließen sie sich schon dafür in Anspruch nehmen, weil die eben gekennzeichneten Varianten fehlen

Sie erscheinen freilich auch nur selten, wenigstens soweit wir bisher sehen können, bei den auf Bright-Stenogrammen beruhenden Predigt-Drucken von Henry Smith Und das bedarf der Erklärung. Schon oben sahen wir, daß der wesentlich bessere Textzustand dieser Drucke mit den wesentlich günstigeren Umständen bei der Aufnahme der ihnen zugrunde liegenden Stenogramme zusammenhängen mag Aber Matthews gibt noch einen neuen, besseren Grund an, der auch mir schon durch den Kopf gegangen war Smith selbst sagt nämlich in der Vorrede zur autorisierten Ausgabe seiner «*Sermon of the Benefite of Contentation*» (1591), die vorher (1590) in einem stenographischen Druck («*taken by characterie*») erschienen war und auf dem Titelblatt der autorisierten Ausgabe als «*newly examined and corrected by the author*» bezeichnet ist, er habe sich bemüht «*to perfit the matter and to correct the print*». Das soll doch wohl heißen, daß er bei der autorisierten Neuausgabe nicht etwa sein Manuskript zugrunde gelegt hat, sondern den unrichtmäßigen stenographischen Druck Wenn wirklich Smiths autorisierte Ausgaben nichts weiter als vom Autor durchkorrigierte Neuausgaben der stenographischen Raubdrucke sind, dann begreifen wir leicht, daß beide Ausgaben nicht allzu stark voneinander abweichen, da der Autor dann eben wohl nur die allergrobensten, ihm ins Auge fallenden Fehler zu korrigieren veranlaßt war

Endlich gibt sich Mathews auch noch Mühe, zu zeigen, daß die Phrase «*taken by characterie*» bei den Smithschen Nachdrucken gar nicht beweise, daß die Brightsche Stenographie zu ihrer Aufnahme benutzt sei Irgendeine andere Kurzschrift könne damit gemeint sein, da das Wort «*characterie*» von John Willis (1602), Shelton (1659) und Farthing (1684) auch mit Bezug auf andere Stenographie-Systeme angewandt sei Es bedeute also nur allgemein einfach «*Kurzschrift*» Gewiß, antworten wir, in späterer Zeit Aber 1590—91, als die Smithschen Raubdrucke erschienen,

kann von veröffentlichten Systemen kein anderes als das Brightsche damit gemeint sein Matthews selbst vermag denn auch kein anderes System zu nennen, das für die Smith-Drucke in Betracht käme¹⁾ Er muß zu dem Ausweg greifen, irgendein uns unbekanntes System dafür verantwortlich zu machen

Damit glaube ich alle wesentlichen Einwendungen Matthews' gegen die stenographische Hypothese entkräftet zu haben

Jeder, der sich mit der Frage beschäftigt, wird die auf grundlichster Kenntnis der damaligen Stenographie beruhenden Ausführungen Matthews' ernsthaft zu Rate ziehen müssen Die eigentlichen Ergebnisse seiner Darlegungen werden wir jedoch ablehnen müssen Wir werden vielmehr daran festhalten dürfen, daß die Frage noch offen steht und weiterer Untersuchung bedarf Was wir jetzt brauchen, waren aber weniger theoretische Diskussionen als möglichst viele und sorgfältige Untersuchungen²⁾ einzelner elisabethanischer Dramen sowie weitere Aufhellung der elisabethanischen Druckverhältnisse, wie das bisher schon in so vorbildlicher Weise W W Greg und R B McKerrow getan haben

¹⁾ Das einzige andere, vor 1600 veröffentlichte System, Bales' «Brachygraphy» (1590), erklärt er selbst dafür als ungeeignet («quite impracticable»)

²⁾ Um die Bibliographie zu unserer Frage vollständig zu bieten, sei hier noch hingewiesen auf H T Price, *The Text of Henry V* (Newcastle under-Lyme 1921), Matthias Levy, *Shakespeare and Shorthand* (London 1884), W J Carlton, *Timothe Bright* (London 1911), und van Dam, *The Text of Shakespeare's Hamlet* (1924), der versucht, das Kurzschrift System von J Willis (1602) auf die 1 Hamlet Quarto anzuwenden Über letzteres vgl A T Wright, *John Willis and Edmond Willis* (London 1926)

Notes on «The Comedy of Errors».

By

Samuel A Tannenbaum.

Professor Thomas W Baldwin has probably said the last word on the subject of the date of composition of *The Comedy of Errors* ¹⁾ This is also true of the «sources» of the play, its geography, and its relationship to contemporary literature But what is of much greater importance is his argument that the play is not the work of two authors (though Professor J Dover Wilson, in the «new» *Cambridge Shakespeare* contends that it is), or of three authors — thus also disagreeing with Professor Allson Gaw²⁾ — but is wholly the work of William Shakespeare A student of to-day and of the future can therefore hope only to comment on the characters or the art of the play, to elucidate textual problems, to explain some doubtful or puzzling passages, and to correct errors made by his predecessors

I

Mr Henry Cuningham, in the *Arden Shakespeare* (1907), has listed fifteen suggestive parallels between Shakespeare's play and W[ilham] W[arner]'s English translation of Plautus's *Menæchmi* — pretty good evidence that Shakespeare was acquainted with W W's translation prior to its publication To Mr Cuningham's «parallels» we may add the following

(1) Peniculus decides that Menæchmus is suffering from a fit or an ague because his «pulses beate so sore» Shakespeare's Pinch

¹⁾ See his edition of *The Comedy of Errors* in the *Arden Shakespeare* published by D C Heath & Co in 1928 This book, like the *First Folio Shakespeare* (edited by Charlotte Porter and Helen Clarke), is not mentioned by Sir Edmund K Chambers in his recent *William Shakespeare*

²⁾ «The Evolution of *The Comedy of Errors*,» in the *Publications of the Modern Language Association*, 1926, 41 620—666

asks Antipholus (IV 4, 51) to let him feel his pulse to determine what ails him

(2) Mulier says of her husband that «his eies sparkle they rowle in his head, his colour goes and comes he lookes wldly», Pinch says (IV 4, 92) he knows that Antipholus is possess'd, «I know it by their pale and deadly looks»

(3) Mulier complains to her father that Menæchmus «threatens to pull out mine eyes» Ephesian Antipholus similarly threatens (IV 4, 103) his wife, «with these nails I'll pluck out these false eyes»¹⁾

II

Professor Dover Wilson has set forth the theory that the compositor's copy of this play was prepared by dictation to a scribe. In support of this unlikely hypothesis he says²⁾ «there are [in the Folio text] a number of trivial misprints, and the interesting thing about them is that some can only be explained as mishearings, that others can more easily be explained as misreadings, while the theory of mishearing also works when applied to certain doubtful readings which previous editors have not been able to solve». In support of his view he lists the chief of these «auditory misprints», classifying them as follows

(a) *Misdivisions* «vnhappie a» for «vnhappier» (I 2, 40), «a name» for «an aim» (III 1, 47), «burthen are» for «burden ne'er» (V 1, 402), and (somewhat doubtfully) «a riuall» for «arrival» (I 2, 4)

(b) *Confusion of consonants* «helpe» for «health» (I 1, 151), «them» for «men» (II 2, 79), «crime» for «grime» (II 2, 141), and «depth» for «death» (V 1, 121)

¹⁾ In this connection attention may be called to the fact that Shakespeare refers to the plucking out of eyes in three other plays *Measure for Measure*, *Macbeth* and *King Lear*. Only in the last of these does it seem to mean to «gouge out» the eyeballs in their entirety — an almost impossible feat. It is remarkable that in the *Menæchmus* (Act V) Messenio (Dromio) says to his master, «Pull out that rascals eye» and that Menæchmus does as he is directed, saying «I have hold of this villaines eie». Messenio then says, «Pull it out, and let the place appear in his head». Did Shakespeare remember this when he wrote of the blinding of Gloucester? (See a letter — «An absurdity in *King Lear*» — by the present writer, in the *Saturday Review of Literature*, Aug 8, 1931, p 46.)

²⁾ The «new» Cambridge Shakespeare, *The Comedy of Errors*, 1922, p 67

(c) *Confusion of vowels* 'in' for 'e'en' (II 2, 101), 'is' for 'he's' (IV 2, 45), and 'I' for 'he' (IV 2, 60)

'Few, if any, of these misprints,' says Dr Wilson, 'can be explained on the ordinary lines of the *ductus litterarum*'

Students of the *Comedy* seem not to have been impressed by Dr Wilson's findings or his arguments. Professor Gaw concludes his essay (*op cit*, p 666) with the opinion that the compositor of the First Folio text was working from the original composite manuscript of the three writers who, in his opinion, were the authors of the play. And he makes the very sensible remark (pp 658—659) that the errors relied upon 'by the Cambridge editors' 'can be explained as slips due to the attraction of neighbouring words, or to the misdivision or the dropping out of a word, or to obscurity in the manuscript, or as not requiring emendation', or as explainable in other ways. Professor Baldwin believes (*op cit*, p viii) 'that *The Comedy of Errors* was printed from the final form of the play which was handed in by Shakespeare, in his own writing'. He bases his 'belief' on the fact 'that we have so good a text'. Sir Edmund K Chambers (*op cit*, p 306) says regarding this matter, 'I see no obvious reason why a manuscript by Shakespeare should not have been the basis [of the Folio text] ¹'

Not one of the scholars just cited has attempted to prove that the printer had access to Shakespeare's manuscript. Such proof, even though not wholly unobjectionable, is, however, not lacking. From our studies of the textual errors occurring in certain of the Quartos and in certain of the plays in the 1623 Folio we have inferred quite a good deal about Shakespeare's handwriting peculiarities. In the printing shops some of these peculiarities led to misreadings and consequently to textual errors. If the textual errors in *The Comedy of Errors*, not necessarily all of them, are explicable on the assumption that the compositor's 'copy' was written in a script which contained a considerable number of Shakespeare's predicated calligraphic peculiarities, we must conclude that the printer of *The Comedy* had a Shakespeare holograph before him. That this was really the case will appear from the following analysis of the errors in this play

¹ Long before Dr Wilson published his bibliographic edition of the play, Mr Cunningham (*op cit*, p xxxix) thought it 'probable enough' that 'the Folio text was printed from Shakespeare's manuscript'

(a) *e es* and *es e* (Read *e* mistaken for *es*, and *es* for *e*) This error is one of the commonest in Shakespeare's writings. In this play we have it in «staies» for «staie» (I 2, 76), in «laughes» for «laughe» (II 2, 205), in «buldings» for «buildinge» (III 2, 4), in «deeds» for «deede» (III 2, 20), in «sister» for «sisteres» (III 2, 46), in «ships» for «shippe» (IV 3, 34), and in «clamours» for «clamoure» (V 1, 69). To understand this the reader must remember that in the Elizabethan Gothic script (known as «secretary») there was one character for final (and, rarely, medial) *s*, *as*, *es*, *is*, *os*, *us*, and *ys*, which some writers (Shakespeare among them) made like our Roman *e*, and which compositors easily mistook for such an *e*. (See my book, *The Handwriting of the Renaissance*, p. 73.)

(b) *r c*¹) We have «backe» for «barke» in I 1, 103.

(c) *s f*²) Note «wise» for «wife» in III 2, 26 (*Handwriting*, p. 71.)

(d) *t e*³) Hence «attaine» for «attant» in III 2, 16, and «no» (written «noe») for «not» in I 1, 44.

(e) *a u* and *t s*⁴) Hence «Thus» for «That» in IV 2, 48 (*Handwriting*, pp. 75 and 77.)

(f) *o a* and *a o*⁵) Hence «stranger» for «stronger» in II 2, 175, and «strong» for «strange» in V 1, 148 (*Handwriting*, p. 60.)

(g) *h th* and *th h*⁶) Hence «he» for «the» in I 1, 42, and «their» (written «ther») for «her» in IV 1, 17 (*Handwriting*, p. 47, noting especially the *h*'s depicted under no. 9.)

(h) *u e*⁷) Hence «bud» for «bed» in III 2, 49 (*Handwriting*, p. 38, noting especially the thirteenth *e* in the fourth line of the cut.)

(i) *n r*⁸) Hence «when» for «where» (written «wher») in III 2, 57 (*Handwriting*, cut on p. 66.)

(j) *o e* and *u n*⁹) Hence «then» for «thou» in IV 3, 63 (*Handwriting*, pp. 60 and 77.)

¹) See L. Kellner's *Restoring Shakespeare*, p. 92.

²) *Id.*, p. 100.

³) *Id.*, p. 57.

⁴) *Id.*, pp. 112, 104.

⁵) *Id.*, pp. 86, 34.

⁶) *Id.*, p. 63.

⁷) *Id.*, p. 112.

⁸) *Id.*, p. 82.

⁹) *Id.*, pp. 88, 113.

(k) *n b* and *o u* Hence «not» for «but» in III 2, 21 (*Handwriting*, p 60 The *n b* confusion seems to have been overlooked hitherto by all writers)

(l) *ē e* Final *e* with a slight upward flourish, standing for *em*, was mistaken for *e* in III 2, 49, giving us «thee» (often then written «the») for «them» Probably because Shakespeare often indulged in meaningless terminal flourishes (*Handwriting*, pp 120—121)

(m) *ō o* Final *o* with a slight upward flourish, standing for *om*, was mistaken for *o* in V 1, 137, giving us «Who» for «Whom» See what has just been said about *e* But Shakespeare may intentionally have written «Who» in the present instance, or he may have forgotten to put the tilde above the *o*

(n) *ñ n* Final *n* with an upward flourish, standing for *ner*, was mistaken for *n* in I 1, 54, giving us «meane» for «meaner» Similarly we have «Islands» for «Islanders» in *The Tempest* (III 3, 29), «flicking» for «flickering» in *King Lear* (II 2, 110), etc (*Handwriting*, p 125—126)

(o) *L J* and *c l* Hence «Juliana» for «Luciana» at the heading to III 2 (*Handwriting*, pp 106—107)

(p) *is &* That «secretary» ampersand (see *Handwriting*, p 132, the second *&* in line 3 of the cut) could be mistaken for the word «is» is evident In III 2, 109 («her name is three quarters») we have just such an error

(q) *h y* and *e o* Hence «your» (perhaps written «yor») for «her» in III 1, 89 and 91 (*Handwriting*, p 89) Kellner overlooked *h y* errors— and many others, *e g*, *o u*, *v o*, *s sl*, *e u*, *e n*, *e es*, etc

(r) Unlinked initial *a* — In my book (*op cit*, p 31) it is pointed out that during and after Shakespeare's day many writers almost habitually separated initial *a* from the rest of the word, writing «a bove» (above), «a wake» (awake), «a Sleep» (asleep), «a leven» (aleven, eleven), «a nother» (another), etc Shakespeare also did this In our play we find «a rual» for «arrival» in I 2, 4.

But it must not be supposed that the above points constitute our only reason for linking the Folio text to the poet's own manuscript. Other textual peculiarities are even more significant in this connection There is, for example, the spelling «hier» (for «hire») in IV 1, 96, and «sower» (for «sowre», *i e*, sour) in V 1, 45, to indicate a dissyllabic pronunciation On the other hand, where

a monosyllabic pronunciation is required we sometimes find «powre» for «power» (in III 2, 42), «howre» for «hour», etc. Such things are usually lost in professional transcription, when they are retained they may assuredly be interpreted as evidence of the poet's own handiwork. No reader, reading the play to a copyist, would notice such details, or appreciate their import, or call the scribe's attention to them.

Poets, even dramatic poets, it may be reasonably asserted, are watchful of their verse and take pains, almost instinctively, to write their verses as they sound in their ears. Because of this almost unconscious habit they indicate elisions and other contractions by the use of apostrophes or by the omission of unsounded letters¹⁾. Thus, for example, they write «you'de» (you would), «they're» (they are), «it's» (it is), «that's» (that is), «th'assistance» (the assistance), «till't» (till it), «shee's» (she is), «suffrings» (sufferings), «sh'as» (she has), «h'as» (he has), «offring» (offering), «if't» (if it), «'tad» (it had), «t'undoo» (to undo), «walkte» (walk'd)²⁾, and so forth. That Shakespeare did all these things is evident from a study of the text of *The Tempest* — a play which all scholars, I think, agree in saying was printed from the poet's own manuscript. Inasmuch as the textual phenomena characterizing *The Tempest* appear also in *The Comedy of Errors*, we must conclude that the latter play too was printed from a holograph. We have in *The Comedy of Errors* «innumerable» lines in which words are contracted for metrical reasons. The following examples in Act I may be noted: *seal'd, threatenng, condemn'd, cam'st, impos'd, lov'd, saild, embrac'd, Forst, fastned, fext, Disperst, wast, tearm'd, encountred, seiz'd, sever'd, prolong'd, befallne, lov'd, markt, recal'd, doom'd, Ile, return'd, approacht, 'tis, dar'st, dispos'd, bestow'd, undispos'd*, and *ore* (over)³⁾. The significance of these elisions, especially as regards final *ed*, is heightened by the fact

¹⁾ Some even indicate the expansion or pronunciation of a word by the use of the accent mark or the dieresis. In *A Game at Chesse* Thomas Middleton wrote «Acrë» in II 2, 88 (R. C. Bald's edition), «Statuës» in III 1, 71, «Lustrë» in III 3, 53 and IV 1, 120, «maugrë» in V 3, 287, «cauté, castë» in II 1, 194, and «peperituë» in V 1, 12.

²⁾ These examples are taken at random from Middleton's holograph, *A Game at Chesse*.

³⁾ Interesting elisions and contractions in other parts of the play are «watry», «burdned», «th'alluring» (II 1, 89), «wandred», «The'unviolated» (III 1, 88), and «despr'ately».

that the poet was careful to write *ed* in words in which these letters are to be pronounced as a separate syllable. In the first scene of the play there are the following instances: *levned* (line 21), *arrived* (line 48), *obscured* (line 69), *delivered* (line 54), *wished* (line 90), *discovered* (line 91), *burdened* (line 107), *adjudged* (line 146), and *passed* (line 147). Such verses as the following are especially deserving of attention in this connection:

The seas *waxt* calme, and we *discovered* (I. 1, 91)
 And *passed* sentence may not be *recal'd* (I. 1, 147)
Return'd so soone, rather *approacht* too late (I. 2, 43)
That's not my fault, *hee's* master of my state (II. 1, 95)
 I live *distan'd*, thou *undishonoured* (II. 2, 145)
 If thou art *chang'd* to ought, 'tis to an Asse (II. 2, 199)
 Be *rul'd* by me, depart in *patience* (III. 1, 94)
 For ever *hous'd*, where it gets *possession* (III. 1, 106)¹⁾
Ile knocke else where, to see if *they'll* disdaine me (II. 1, 121)
 Transforme me then, and to your *powre Ile* yeeld (II. 2, 40)
 Good sir say, *wher you'll* answer me, or no (IV. 1, 60)
That's cover'd o're with Turkish Tapistrie (IV. 1, 105)
 Thou *sawst* his meate was *sawc'd* with thy upbraidings (V. 1, 73)
 Till I have *us'd* the *approved* meanes I have (V. 1, 103)

In connection with what we have said in the preceding paragraphs we may set down this general principle or «law»: a manuscript or printed text which reproduces a poetical composition with a due regard to metrical requirements is a transcript of a holograph. This does not mean that there may not be some errors in such a manuscript. Poets, writing or copying their own compositions, make mistakes (which they may or may not correct by deletion or by the insertion of apostrophes²⁾), professional scribes and compositors may be expected to make many more such mistakes.

Fortunately, the principle above enunciated is capable of objective verification. Thomas Middleton's *A Game at Chesse* has survived not only in three contemporary printed versions but also in the author's own handwriting (preserved at Trinity College and recently reprinted under Professor R. C. Bald's editorial

¹⁾ This line is of especial interest. The «new» Cambridge editor, oblivious to the care with which the Folio text was printed, alters «hous'd» to «housed» and thus destroys the rhyme between «possession» and «succession» (line 105).

²⁾ Only thus can we explain such phenomena as the occurrence of «I'am», in *The Tempest* (I. 1, 64), «The'unviolated» in *The Comedy of Errors* (III. 1, 88), «the'Assistant» and «wee'are» in *A Game at Chesse*, etc.

direction) and in the shape of four contemporary manuscript transcripts (three with corrections in the author's hand) Comparing, for example, the text of Act III of Middleton's version with the first Quarto and with R (the manuscript owned by Dr A S W Rosenbach — the most nearly complete contemporary transcript), we find that in the matter of such elisions and contractions as were made for metrical reasons the Quarto departs from T (the Trinity College copy) in fifty-two readings Only in eight of these¹) does the Quarto improve on T This means that in one act alone the compositor failed to reproduce his author's text correctly in forty-four contracted words The scribe who wrote R had great difficulty in reading Middleton's crabbed hand He tried to follow his copy — probably another manuscript in Middleton's hand — in almost every detail Notwithstanding this, he departs from T in the matter of elisions and contracted forms (in Act III) in thirty-two readings, twenty-four of which appear also in the Quarto One thing emerges fairly clearly from the comparison of the printed and the manuscript versions scribes were more faithful to their copy than printers (I say this even though not a single scribe reproduced Middleton's double dot above certain vowels)

Elizabethan dramatists were careful to write in accordance with their verse scheme This is well shown in the case of Middleton by the fact that in the seventy-seven lines constituting the third Scene of his third Act he wrote *I'd* (twice), *I'm* (four times), *I'll* (six times), *'twill*, *'tis*, *she's*, *that's*, *there's*, *where's*, *h'as*, *on't*, *o'er*, *e'er*, *crumb'd*, *devis'd*, *us'd*, *show'd*, *enter'd*, *ful'd*, *compos'd*, *summon'd* — all for metrical reasons In only six cases did he fail to indicate the necessary elision, viz *I have* (lines 16 and 25), *of it* (33), *to enjoy* (44), *he is* (67), and *in the* (72) From the Folio text of such plays as *Cymbeline*, *The Winter's Tale* and *The Tempest*, we may infer that Shakespeare was no less careful to indicate elisions and contractions *metri gratia*

III

Even though Shakespearian scholars are agreed that the Folio text of *The Comedy of Errors* is exceptionally good, and even though the editorial giants of the past have corrected a considerable

¹) To wit, in III 1, 16 and 201 (*I'ue*), 73 (*'th'*), 90 (*agunst*), 275 (*to't*), 33 (*on't*), 11, 68 (*composed*), and 72 (*'th'*)

number of the almost inevitable textual blunders, some passages in this play are still hopelessly corrupt and many others still tempt the emendator. The following emendations are submitted to the consideration of scholars with more and less confidence

I 1, 15

«To admt no trafficke to our adverse townes »

Shakespeare probably intended «T'admit»

I 1, 22

«To qut the penalty, and to ransome him »

Print «and'ransom» The apostrophe after the dental suggests the omitted «to». We find «and't» for «and to» and «and it» elsewhere

I 1, 26

«Yet this my comfort, when your words are done,»

Print «this'» for «this is,» as elsewhere. Also suggested by Sidney Walker

I 1, 51

«And, which was strange, the one so like the other,»

Read «And, which was stranger, th'one so like the other,» The compositor ignored the *er* sign in «stranger» and the apostrophe after «the» (if it was there)

I 1, 56

«Those, for their parents were exceeding poore,»

Read «These», *e* being easily mistaken for *o*

I 1, 130—131

«Whom whil'st I laboured of a loue to see,

I hazarded the losse of whome I lou'd »

In the former of these lines we ought, I think, to replace «loue» by «hope». The two words can be written in «secretary» script in such a way as to make it uncertain which word was intended

I 1, 151

«To seeke thy helpe by beneficiall helpe,»

The obvious way to correct this much-debated line is to read «To seek thy help by beneficial pelf». The Duke, whose sympathies have been strongly aroused, is disgusted to think that such a man's life should be dependent upon his ability to raise a certain number of guilders. In Elizabethan script «pelfe» might easily be mistaken for «helpe». (For *p h* confusion see *Handwriting*, pp 61 and 63, for *p f* confusion see the same book, p 41, some of the *f*'s in no 13)

I 1, 158

«But to procrastinate his luelesse end.»

Modern editors read «lifeless,» even though they do not explain the word Dr Kellner strongly objects to «lifeless,» finding it meaningless, and suggests — ignoring what Ægeon says in I 1, 138 — «timeless» (= untimely, premature) as a substitute. Other emendations, even less satisfactory, have been proposed. My own suggestion would be «lineless» (= unlineal) because it involves the change of only one letter, *n* for *v* (written *u*). The word-play in «lineless end» is in Shakespeare's manner, and there is a kind of pleasing irony in the pathetic Ægeon's hopelessness about his unlineal end just as his son is about to appear on the stage. If Shakespeare wrote «lifeless», he may have meant it in the sense of «half dead», *i. e.*, the half dead Ægeon departs on a quest to postpone his end.

I 2, 9

«Goe beare it to the Centaure, where we host,»

For «we» read «we'll», they had just arrived in Ephesus and had not yet engaged quarters at the Centaur.

I 2, 40

«In quest of them (unhappie a) loose my selfe »

Editors are divided between reading «unhappy» (with the second Folio) or «unhappier» (with Clark and Glover). Inasmuch as the distressed father cannot know or take it for granted that his missing children are unhappy, we must, it seems to me, read «unhappily lose myself,» removing the modern comma after «unhappy» and replacing the letters *ea* with *ly* (written *he* by Shakespeare). In «secretary» script this would have been an easy mistake.

I 2, 62

«I pray you jest sir as you sit at dinner »

There is no justification for inserting a comma between «you» and «jest» and converting an infinitive into an imperative. This applies to many similar passages in this play.

I 2, 97—99.

«They say this towne is full of cosenage
As nimble Iuglers that deceiue the eie
Dark working Sorcerers that change the minde »

In ordinary conversation one is not likely to use the word «as», especially in soliloquy, it is too literary. Modern editors desert the Folio's punctuation by inserting a comma after «As». It is much more likely that Shakespeare wrote «of» and that the com-

positor mistook it for «as». Many Elizabethans wrote a long «secretary» s (resembling an f) as a final letter

II 1, 84—85

«You spurne me hence, and he will spurne me hither,
If I last in this seruice, you must case me in leather»

Elizabethan and Jacobean texts often print «hether» for «hither». In this passage the rhyme requires «hether», and we should so print

II 1, 107 Adriana, referring to the chain her husband had promised her, and which she fears he has given to a mistress, says (according to the Folio)

«Would that alone, a loue he would detaine»

The second Folio substitutes «alone» for «a loue» and is followed by most modern editors, even though it is feeble to the point of being almost meaningless. Professor Wilson substitutes «o'love» for «a love». Capell proposed reading «O love» (as a vocative). Other emendations, equally unsatisfactory, have also been suggested. Having regard to the *ductus litterarum*, I should propose the following reading

«Would that, atture alone he would detam»

«Attire», written «ature», in Shakespeare's day was used for any «personal adornment or decoration» (see *New English Dictionary*). «Detam» means «withhold».

II 2, 134—135

«Wouldst thou not spit at me, and spurne at me,
And hurle the name of husband in my face»

To me «husband» is meaningless in the pleading Adriana's mouth. The drift of the whole situation requires us to substitute «huswife» (= huzzy, a «light» woman), as Kellner too suggests. If Shakespeare wrote «huswiue» (*u* for *f* was then very common, especially in the words «wife» and «life») it could easily have been misread «husband» because he made a *u* like an *n* and an *e* like a *d*. Many Elizabethan penmen made their secretary *w* in such a way that the left half of the letter looks like a *b* (or *v*) and the right half like an open *a*. (See *Handwriting*, pp 40, 77, 78, and 80). In Shakespeare's case this misreading would have been the more likely for his failure to dot his *i*'s.

II. 2, 145—146

«Keepe then faire league and truce with thy true bed,
I lue distam'd, thou undishonoured»

These lines have sorely puzzled the editors and commentators, and sundry unsuccessful attempts at emendation and explanation have been made. Professor Wilson cured the difficulty to his satisfaction by transposing the lines and making an independent sentence of line 145. To me it seems perfectly clear that the jealous wife — justly jealous — says to her philandering husband

«Keep thou fair league and truce with thy true bed,
I live dis-stain'd, thou undishonoured»

«Keep thou» means «if thou keep» «Dis-stain'd» (Theobald's suggestion and = «free from contamination») is no more unlikely for Shakespeare than «illustrious» (= il-lustrous, lustreless) in *Cymbeline*, I 5, 131 (ed. Furness) «Then» for «thou» is an easy misreading, for an example see IV 3, 63

II 2, 207

«Husband Ile dine above with you to day,»

Editors tell us that the word «above» prepares us for the use of the balcony stage in the succeeding scene. But neither Shakespeare nor any subsequent playwright prepares his audience in this way for the use of the upper stage. Besides, the upper stage is not used in III 1. Had Luce or Adriana appeared upon the balcony in that scene, they must have been visible to Antipholus, Dromio, Balthazar and Angelo, it would have been absurd for these persons to remain under the balcony without coming forward to see who was talking at them from above. We know that Adriana is speaking to Ephesian Dromio (III 1, 61), she and he must therefore be near each other, and from III 1, 37 («Who talks within there?») we know that Syracusan Dromio is «within,» i. e., off-stage and unseen by the audience. That one of the speakers — Luce — «is a new character and unknown to the audience» would not have troubled Shakespeare when writing such a drollery.

The word «above» is therefore not justified by the action. Psychologically the word is bad because it is pointless. It must therefore be a mistake for «alone,» the *l* being mistaken for *b* and the *n* for *u* (*v*). With a significant look towards her sister, Adriana would have made it clear to the audience that she was jealous of Luciana. This reading and interpretation give point to the line which follows «And shrive you of a thousand idle pranks.» She would not have «shrived» her husband in her sister's presence. At the same time it must be admitted that in

V 1, 207—208, Adriana says that she, her husband, and her sister had dined together that day, but that is only one of many little inconsistencies in this play

III 1, 23

«A table full of welcome, makes scarce one damty dish»

Read «tableful of welcomes» Again the compositor mistook the *es*-flourish for Roman *e*

III 1, 81

«A crow without feather»

No good reason can be given for reading «feather» instead of «feathers» Again the compositor mistook a final *s* for an *e*

IV 4, 112

«Go bind this man, for he is franticke too»

We must surely read «his» instead of «this» — another *h th* error (as in «their» for «her» in IV 1, 17) This correction throws the stress where it belongs — on «man»

V 1, 60—61

«And in assemblies too

Ab I, but not enough»

For metrical and dramatic reasons «I» (= *Ay*) should be omitted

V 1, 159—160

«Anon I wot not, by what strong escape

He broke from those that had the guard of him»

Knowing that old printers often read «strong» for «strange» (*e g*, in II 2, 175, of this play), and the reverse, there is no excuse here for not adopting Malone's suggestion to read «strange» in this passage A «strong escape» is, under the circumstances, most absurd In *A Game at Chesse* (III 1, 226) the printer of the Quarto substituted «strongly» for the author's «strangehe»

V 1, 166—167

«Go some of you, knocke at the Abbey gate,

And bid the Lady Abbesse come to me»

Though, obviously enough, a stage-direction — «*Some go into the Abbey*» — is required here, none occurs in any of the old or the modern editions

V 1, 195—196

«*Mar* *Fai* Unless the feare of death doth make me dote,

I see my son Antipholus and Dromio»

This is an *aside* and should be marked so

V. 1, 272

«If heere you hous'd him, heere he would haue bin»

For «you» we must, *me iudice*, read «he» The Duke means to

say, «if Antipholus had taken shelter in this house, he would have been here » Had the Abbess been on the scene, and had the Duke been addressing her, «you» might stand

V 1, 276

«Sir he dñ'de with her there, at the Porpentine »

It would be in accordance with Shakespearian usage to print «at' Porpentine,» omitting the obtrusive «the»

IV

The ensuing comments, which I have tried to make as brief as possible, require, I hope, no apology

I 1, 1 In the Folio the first speech in the play is assigned to *Marchant* (i e, Ægeon), the word being spelled with an *a* after the *M*, Ægeon's other speeches in this scene are headed *Mer* or *Merch*, i e, with an *e* after the *M* This fact is one of the few points on which Professor Wilson (*op cit*, pp 70—71) relies for his theory that two hands (A and B) were responsible for the stage-directions and speech-headings in this play But Professor Wilson is not only inconsistent but illogical He says that «B» affected the *mer* form, yet he assigns to him (p 71) the *Marchant* preceding the first speech in I 1 But there is no reason why one scribe should not have written both forms of the word, Elizabethan writers had no fixed spelling habits Thus, for example, the author of this play (or the scribe) wrote *Merchant* in I 1, lines 3 and 7, but *Marchant* in line 150 and elsewhere Are we, therefore to assume that two authors (or scribes) wrote this scene? A scribe who wrote *Egeon* (in line 140) and *Egean* (in line 157), *burthen* (in line 55) and *burdened* (in line 107), *Siracusan* (in 2 17, 18) and *Syracusan* (in I 2, 3), *Mistris* in one scene (I 2) but *Mistresse* in another scene (II 1), *Jealousie* (in II 1, 107) and *Jelousie* (1 116), etc, cannot be expected to be consistent in the orthography of the abbreviated names of the *dramatis personae* Clearly, nothing can be inferred from such inconsistencies

I 1, 17 «It hath,» says the Duke, «in solenne synodes beene decreed, / Both by the *Siracusians* and our selves, / To admit no trafficke to our adverse townes » Professor Wilson (p 88) says this «sentence is left incomplete, possibly a 'cut' here » But the sentence is not incomplete, and the sequence of ideas is so logical and natural that there is no reason for suspecting a «cut» «Again,» in the next line, means «on the other hand»

I 1, 42 The great care of goods «at randone left,» says Ægeon, drew him from the kind embracements of his spouse. Wholly without justification, modern editors — even the «new Cambridge editors,» who profess loyalty to the *New English Dictionary* — discard Shakespeare's «randon» (an Elizabethan and etymologically correct form of the word) for the modern «random.» We find «randon» in *Venus and Adonis* (line 940) and in the *Sonnets* (147 12) — both printed from Shakespeare's own papers, — as well as in *I Henry VI* (V 3, 84), only once in Shakespeare (in *Two Gentlemen*) do we find «random.»¹⁾

I 1, 73

«That mourn'd for fashion, ignorant what to feare»

This is one of the dozen or more lines in Shakespeare in which we must read «ignorant» as a dissyllable («ingrant» — cf *N E D*) Shakespeare was not the only Elizabethan who treated the word this way

I 1, 93

«Of *Cornith* that, of *Epīdarus* this»

Ingenious and learned Lewis Theobald suggested that «Epīdarus» was not Epīdauros in Greece, but a misprint for «Epidamnus» (a city on the coast of Illyria, to-day Durazzo in Albania). The error probably arose from mistaking Shakespeare's «Epīdānus» for «Epīdarus,» the compositor overlooking the tilde and mistaking the *n* for an *r* (a frequent error in the Shakespeare texts). Misreading, not mishearing, was responsible for the error.

I 1, 123 „Dilate at full, / What haue befallne of them and they till now,» says the Duke. Pope's substitution of «hath» and «thee» has been generally adopted — incorrectly, I think. «They» is an obvious error for «thee» (misread «thei»), but «haue» may very well be what Shakespeare wrote.

II 1 Enter Antipholus Erotus

In three stage-directions in the first two Acts of this play Antipholus is called «Antipholis», elsewhere, both in the dialogue and in the stage-directions, he is called «Antipholus.» To Professor Wilson this diversity in the spelling of the name possesses great significance as an indication of the presence of a very careless scribe (B). But, of course, no such inference need be drawn from the phenomenon. Shakespeare had no occasion to write the name

¹⁾ For an interesting commentary on the word «randon» see Skeat's *Etymological Dictionary*

out in full until he came to II 2, 110 (in the dialogue), till then he wrote the name hurriedly (in the stage-directions) in an abbreviated form, *is* e, with the final *s*-flourish, which the printer interpreted as *is* instead of *us*. After the compositor saw the name in full he spelled it as his author did. For the occurrence of an abbreviation in a name in the marginal captions, see the name «*Canutus*» in the MS of *Edmond Ironside* and «*Heluetus*» in *The Second Maiden's Tragedy*.

The word «*Erotes*,» also given as «*Errois*,» requires some comment. Shakespeare was not a first-class Latin scholar, it will be granted, but he must have learned enough Latin in the Stratford grammar school to know that the «wandering Antipholus» was «*Antipholus erratus*» (or «*eratus*»). The compositor mistook the *a* for an *o* and the *u* for an *e*, as has happened elsewhere too, when Shakespeare wrote the word with the final *s*-flourish, the compositor again set up *is*.

Even though I have no desire to vindicate Shakespeare's classical scholarship, it should be pointed out here that the single occurrence of the word «*Sereptus*» (descriptive of Antipholus of Ephesus), in a stage-direction at the head of II 1, does not prove much. Shakespeare may have written the name with a flourished initial long *s*, an abbreviation for the letters *ser*, *svr*, *sur*, *cer*, *cvr*, etc., the compositor interpreted it as *ser*, its most common equivalent, though Shakespeare probably intended it for *surreptus*. «*Subreptus*» or «*surreptus*» means «the kidnapped,» hence (to Shakespeare) «the missing» (For this *ser*, *svr*, *sur*, etc., breviograph see *Handwriting*, pp 130—131).

I 2, 1—8 Regarding this Merchant, the custodian of Antipholus's money, Professor Wilson says (p 91) «It should be noted that there is nothing in the dialogue to show that this merchant, who has just arrived by ship with S Antipholus, belonged to Ephesus». But this is clearly wrong. Had he just arrived by ship he could not have known that «a Syracusan merchant, not being able to buy out his life, Dies ere the weary sun set in the west».

How the Merchant came to have charge of Antipholus's money (line 8) is unexplained. Had he been a fellow-passenger with Antipholus, there would have been no reason why Antipholus should have entrusted his money to him. Is it possible that Shakespeare intended us to think that Antipholus had visited Ephesus on a previous occasion when he left his money with the

Merchant while *he* went off on a short journey? This, it must be granted, is hardly likely. The only explanation, an unsatisfactory one, is clumsy workmanship by a novice. Young Shakespeare found it difficult to get his «errors» started¹⁾

I 2, 75 Dromio invites Antipholus «home to your house, the Phoenix». Professor Wilson explains that Antipholus was a merchant and this [the Phoenix] was the sign of his shop. But this is practically impossible, had Antipholus's house been his shop, it would have had a public entrance, and he and his companions could not have been shut out in III 1.

II 1, 20—24

«Man more drume, the Master of all these,
Lord of the wide world, and wilde watry seas,
Are masters to their females, and their Lords»

Because of the «Are» in line 24, Hanmer corrected, rightly, «Man» to «Men», «Master» to «Masters» and «Lord» to «Lords». The passage is of interest because it shows that the printer had Shakespeare's own manuscript, not a transcript made from players' parts, before him. The poet very naturally conceived the idea of man's superiority to the female in the singular (*Man Master*

Lord), but when he got to line 24 he found his original thought («Is master to his female») prosaic and the wording inadequate to the larger idea which now came to his mind. He changed his expression to the plural but forgot to correct what had preceded. No transcriber could have erred into writing lines 20 and 21 in the singular, and no mishearing could have brought about the multiple errors. With this the «assembled text» theory may be assigned to the limbo of oblivion.

II 1, 57—58

E Dro Why Mistresse, sure my Master is horne mad
Adri Horne mad, thou villaine?
E Dro I meane not Cuckold mad»

The allusion to the horns of the cuckold is obvious. Adriana interprets Dromio's statement to mean that her husband suspects her of infidelity, of having put horns on his head. Dromio therefore assures her that Antipholus is not cuckold mad. Schmidt,

¹⁾ Because of the problems raised by the Ephesian Merchant's first speech, we must emend Antipholus's first line («Goe beare it [the 'mome'] to the Centaure, where we host» [i e., lodge]) to «Go bear it to the Centaur where we'll host». Shakespeare's «we'l» was misread «wee» because of an *l e* confusion.

quoted by Rolfe, is probably in error in defining «horn-mad, mad like a wicked bull» Dromio's «horne mad» may be a pun on «whorm' mad»¹⁾ (Delius, same explanation as Schmidt, quotes *Ado*, 1, 1, 272 Also *Wives*, 1, 4, 51 and 3, 5, 155)

II 2, 88

«S Dro The plainer dealer, the sooner lost, yet he looseth it in a kinde of jollitie »

«Jollity» has been objected to as not fitting the context, and some editors look with favor upon the substitution of «policy» But «jollity» (= a good time, a merry sport) fits the passage perfectly

II 2, 119—120

«How comes it now, my Husband, oh how comes it,
That thou art then estranged from thy selfe?»

Most editors follow Rowe in replacing «then» by «thus», but Professor Wilson sees «no sufficient reason for altering the Folio text» Sufficient reason for the change lies in the use of the word «now» in line 119 the presence of «now» in one line and of «then» (= in that case) in the next is extremely awkward The error probably arose from a confusion of Shakespeare's *u* with *e* and of a certain variety of final *s* (see *Handwriting*, cut on p 70, no 21) with *n*

II 2, 136

«And teare the stain'd skn of my Harlot brow»

Hanmer quite needlessly changed the Folio's «of» to «off» and is followed by many editors

III 1, 54—56

«Ant» Doe you heare you minion, you'll let us in I hope?

Luce I thought to haue askt you

S Dro And you said no »

Professor Wilson endorses Malone's conjecture that a line rhyming with line 54, and following it, was lost He says, «Malone may be right, since Luce's 'I thought to have asked you' and S Dromio's rejoinder are obscure» But they are not obscure When Antipholus asks whether Luce will let them in, she answers facetiously, «I was about to invite you,» clearly implying she intended no such thing Dromio, understanding her perfectly, says to his

¹⁾ There is probably also a pun on «spawn meat» (= aphrodisiac diet) — if indeed that be not the correct reading — in the puzzling «spoon-meate» of line IV 3, 58 We may recall that in Warner's translation Menechmus asks Erotium (the courtesan) to provide some oysters, artichokes, a mary bone (= marrow bone) pie, and potato roots — all highly reputed as aphrodisiacs

master, «that she intended to ask you in is just as true as that you said 'no' to her invitation »

III 1, 63

«*Anti* Are you there Wife? you might haue come before »

It is quite evident that Adriana does not see her husband and that he does not see her. It is impossible, therefore, for her to be on the balcony stage, she must be out of sight, i e, in the passageway behind the rear stage (behind «the scene») Had Shakespeare located a part of this scene «above,» he would have found it difficult to account for the non-appearance of Syracusan Antipholus. The appearance of Antipholus above would have made recognition of the two Antipholuses inevitable and would have ended the play. That is why Shakespeare made Adriana say that they would dine «alone» that day — «alone» implying a remote and private part of the house, where Antipholus would not hear the disturbance at the gate.

III 2, 119—120

«*Anti* Where Scotland?»

Dro I found it by the barrennesse, hard in the palme of the hand »
Professor Wilson emends Dromio's rap at Scotch niggardliness by altering the Folio's «barrennesse» (not, as he gives it, «barennesse») to «barren-nesses». No change is necessary. Professor Wilson objects to the Folio reading on the grounds that it leaves the word «hard» (in line 120) «without point» and that «barennesse» «is not particularly applicable to Scotland». Shakespeare's «hard in the palme» (= «hard-hearted in the matter of the palm» and «having callosities in the palm») expands the ideas implied in «barrennesse». Every Elizabethan would understand «barrenness» to mean also «bareness,» i e, without contents. (See «bare» in the *N E D*) The plural spoils the witticism, such as it is.

Incidentally it may be remarked that this palpable hit at the Scotch is almost *per se* sufficient proof that this play was not revived before the royal family in the winter season of 1604—5, and that the «Cunningham papers» are forgeries. (See my book, *Shakespeare Forgeries in the Revels Accounts*, 1929.)

III 2, 140—142

«this drudge told me what prime markes I had about mee, as the marke of my shoulder, the Mole in my necke, the great Wart on my left arme»

Shakespeare was not content with two sets of twins who resembled each other in stature, feature, coloring, tone of voice,

personal mannerisms, and wore identical clothes, but even had them inherit moles and warts in identical locations! In farce — and this play is farce — anything is permissible

IV 2, 23

«Who would be jealous then of such a one?»

If it were correct, as so many editors say it is, that in Shakespeare's day «one» was pronounced «own», we ought to replace «a» by «an». But Skeat and the *N E D* instruct us that the word was pronounced with an initial w sound (1 e , wun) long before the Shakespearean era. The probability is that both pronunciations were current. In John Stowe's *Survey of London* (ed 1842, p 69) we find «Such an one». Philip Massinger wrote «such a one» in *Believe As You List* (line 1116). In Hugh Latimer's *Sermons* (5, 7, 32) we find «such a wone».

IV 2, 29

«Dro Here goe the deske, the purse, sweet now make haste»

Because «the rude clown can hardly address the ladies [Adriana and Juliana] as sweet», Professor Wilson inexcusably substitutes «sweat» for «sweet». This sort of botching of Shakespeare's text is unpardonable. «Sweet» makes good sense, and there would be nothing remarkable in a servant's saying to his mistress or her sister «sweet now». Of course, S Dromio is not Adriana's servant (or slave), but his use of the word helps to keep up the confusion between the two Dromios. Furthermore, in Dromio's mouth the word «sweet», addressed to Juliana, serves to give us an impression of her charm and beauty. And is not a servant more likely to say to his mistress «sweet now» than «sweat now»? Going to the «deske» to get a purse would not cause anyone to «sweat».

IV 2, 33 and 35

«A devil in an everlasting garment hath him

A Feind, a Fairie, pitulesse and ruffe»

Wholly needlessly a few editors have changed «Fairie» to «fury». In Shakespeare's day, and long before, fairies were believed to be capable of causing the disappearance of mortals and of doing them all sorts of harm. (See Miss Minor W. Latham's *The Elizabethan Fairies*, 1930.)

IV 3, 42

«Enter a Curtizan»

«It seems absolutely necessary that this lady [sic] should enter

from a door marked '*the house of the Courtesan*,' if the audience is to grasp who she is» (D Wilson) Not so From III 1, 109—119 («I know a wench To her will we to dinner — That chain will I bestow Upon mine hostess») the audience would recognize the woman to whom Antipholus intends to present the chain he had promised his wife, from the third line the Courtesan speaks («Is that the chaine you promis'd me to day») the audience knows who she is Her dress and manner would also serve to identify her There is no need for signs in this play

No better illustration of the worthlessness of the arguments relied upon by the bibliographic school of Shakespeare criticism can be found than in Professor Wilson's comment on the above stage-direction He points out (p 70) that the word «Courtesan» is «invariably» (with one exception) spelled «*Courtizan*» or «*Courtezan*» in the stage-directions, but «*Cur*» or «*Curt*» in the headings to her speeches This difference of spelling seems to us a strong indication that two hands had been at work on the 'copy' How utterly unwarranted such an inference is may appear from the fact that in the manuscript of *Edmond Ironside* — written throughout in one hand — we find «*Herrold*» in the stage-direction at line 872, but «*Harrold*» as the speech heading to line 894, in the same play we find both «*Edmond*» and «*Edmund*» in the stage-directions as well as in the speech headings, «*Turkillus*» in a stage-direction at line 256, but «*Turkullus*» in the speech heading opposite line 275

In the play of *Sir Thomas Moore* the scribe wrote «*Faukener*» in the stage-direction at line 845, but «*Faulk*» opposite the swaggerer's speeches, «*Morris*» in the stage-direction at line 834, but «*Moris*» opposite his speeches.

In Massinger's carefully written *Believe as You List*, in the author's own hand, we have «*Berecynthius*» in the stage-directions and «*Berecynthius*» or «*Berecynthus*» as speech headings, «*Asdrubal*» in a stage-direction, but «*Asdrubal*» or «*Asdruball*» as speech headings

In *The Second Maiden's Tragedy* «a *servaunt*» enters at line 1171 and again at line 1185, but line 1173 is spoken by a «*Servant*», a «*Wife*» enters at line 841, but a «*Wyfe*» speaks line 845 and a «*Wif*» speaks lines 848 and 853

Clearly, therefore, there is not the faintest shred of reason for thinking that the stage-directions and the speech headings in *The Comedy of Errors* were written by two scribes, neither one of whom was Shakespeare

V 1, 9

«Enter Antipholus and Dromio agayne»

Professor Wilson is of the opinion (p 108) that «This 'agayne' clearly marks the stage-direction as theatrical and not literary». This is said, of course, in support of the theory that the Folio text represents an «assembled text» made from players' parts. That this theory is as untenable as that of multiple scribes will appear from the two following considerations (a) in a player's part the use of the word «agayne» would be most unlikely, (b) in Middleton's *A Game at Chesse*, in his own handwriting, we find the stage-direction «Enter agayn» at IV 1, 113 (ed Bald)

V 1, 182—183

«He cries for you, and vows if he can take you,
To scorch your face, and to disfigure you»

Because he thinks that the word «scorch» means «burn» or «sing», Professor Wilson instructs Antipholus and Dromio to enter (at line 189) «with burning brands» — which, he says, «make an effective tableau». But a couple of burning brands carried by two men «ere the set of sun» does not make an effective tableau. Besides, it is ridiculous to suppose that Antipholus meant to burn the faces of his wife and his sister-in-law. From *Macbeth*, III 2, 13, it is certain that by «scorch» Shakespeare meant «hack», «lacerate» (See M H Liddell's *Macbeth*, p 105)

V 1, 400, 402

«Thirtie three yeares haue I but gone in trauail
My heaue burthen are deluered»

It is as certain as such a matter can be that «are» is an error for «ne'er» (a correction made by Dyce and adopted by almost all editors after him). How the error arose has not been explained. Professor Wilson can explain it only as an «ear-error». But one who knows the Elizabethan script knows that if Shakespeare wrote «ner» for «nere» (= ne'er) — as many other Elizabethans did (see *N E D*) — a compositor might easily have mistaken the *n* for an open *a*, the *e* for the left-shouldered *r*, and final left-shouldered *r* for an *e*. (See *Handwriting*, pp 40 and 66) Furthermore, «ne'er» does not sound like «are». This is, therefore, another one of the many textual errors in *The Comedy of Errors* which can be best explained on the ordinary lines of the *ductus litterarum*, Professor Wilson to the contrary notwithstanding

Some Details of Italian Local Colour in «Othello».

By

John W Draper (West Virginia University)

Scholars have generally supposed — and for the most part rightly — that Shakespeare filled in the background of his sources with the life of contemporary England, and that this practice gave rise to such well-known anachronisms as the striking clock in *Julius Caesar* and such seeming slips as his mistaking a Venetian statue, the Sagittary, for the sign of an inn¹⁾ Such errors suggest that his sense of historical and foreign local colour was rather weak, but sometimes he has a surprising knowledge of authentic details about contemporary European countries, as, for example, his reference to the Doge's «double» vote in the Venetian Council²⁾ Maximilian Misson's *Voyages* to Italy, although they took place much later in the seventeenth century, authenticate several other minor touches *Romeo and Juliet* and especially the *Merchant of Venice* conform rather closely to Misson's first-hand description of the Venetian carnival and its licensed excesses

you shall see sometimes ten or twelve Rooms on a floor, with Gaming-tables in all of 'em, crowded with Gamesters mask'd, with Courtesans and Ladies of Quality, who under this disguise have the privilege of enjoying all the Diversions of the Carnival, provided they [the ladies of quality] can get a little out of the way of their Spies or jealous Husbands They have also certain Rooms, where they sell Liquors, Sweetmeats, and suchlike things

Everyone thus mask'd, provided he be in good Apparel, has the liberty of talking to the Ladies even of the highest Quality, no body, not even the Husband himself, taking notice at that time what is said to his Wife, because the Mask is sacred, tho' this sometimes gives occasion to an Intrigue, in a place where scarcity of Opportunity prompts them to do more with the wink of an Eye, than in other Countries with long Courtship

¹⁾ *Othello*, I. 1, 155

²⁾ *Ibid.*, I 2, 14 Malone authenticated the fact from Thomas' *History of Italy*, 1560 See also Misson's *Voyage*, Letter xvii, Feb 24, 1688, in John Harris, *Collection of Voyages and Travels*, London, 1705, II, 658

But the chief place for Masquerading is the Place of St *Mark*, where you may put your self in what Disguise you please, provided you can maintan the Figure of the Person you assume, for here you see the *Harlequins* jeer one another handsomly, those who personate Doctors to dispute both learnedly and wittily, and so with the rest But such as have no inclination to venture upon these Engagements, may appear in the Habit of Noblemen, or of some foreign Dress, and so be only Spectators

All the Masquers must appear without Swords¹⁾ Here you see, besides *Puppet-players*, *Rope dancers*, and such like, divers *Fortune-tellers*, whose little stages are fill'd with *Globes*, *Spheres*, and other *Astronomical Instruments*, they make use of a Tube of Tin to speak into the Ears of those who consult 'em, and it is a pleasant sight so see the Priests and Monks more frequently taken up with the Tube than the rest

I will not pretend to give you an account of their *Bull bittings*, *Goose-hunting*, *Wrestling* or *Boxing*, *Balls*, *Races* upon the Water, or of their *Feas* on *Shrove-Tuesday*, when they cut off a Bull's Head in the presence of the whole *Senate*, in memory of a Victory in Friuli but I can't forbear to tell you, that the Carnival is not the only time when *Masks* are in request at *Venice*, there being [scarcely] a Feast of Pleasure where the yare not used more or less, as at the Audiences of Ambassadors, on *Ascension-day*, &c All these days are very profitable to the Watermen, who knowing all the turns and by ways, keep correspondence with the Waiting women, and for a good Reward will furnish Ladders of Cords for an Intrigue, one of their main businesses being Pimping, in which Art they are so well vers'd, that they will deposite a sum of Money that their Ware shall prove good²⁾

The reference to the gondoliers reminds one that, as Roderigo tells her outraged father, Desdemona was conveyed «To the gross clasps» of Othello by «a knave of common hire, a gondolier» — a fitting person for such an errand Shakespeare seems again to give a touch of authentic realism when Iago, who is taunting Brabantio to come down to the street and pursue his eloping daughter, cries, to the outraged father³⁾ «for shame [for decency's sake], put on your gown», for Misson says that the Venetian nobility «never appear in publick but in their Robes, which are of black Cloth, and ought to be lined with greyish Cloth in the Winter, and Ermins in the Summer»⁴⁾

¹⁾ Thus apparently, as well as the license of the masque, accounts for Romeo's safety in Capulet's house Tybalt has to send a «boy» for his rapier when he recognizes Romeo (*R and J*, I 5, 57)

²⁾ Misson, in Harris, *op cit*, II, 657

³⁾ A further insult on Brabantio, which Shakespeare may or may not have intended, was the very fact that a plain citizen like Iago should dare to accost him at all, let alone in so scandalous a fashion, for the two classes «were not permitted to converse familiarly» (*Ibid*, II, 657 and 671)

⁴⁾ *Ibid*, II, 657

The plays show a strange mixture of ignorance and knowledge — perhaps the natural consequence of an education largely self-acquired. The general nature of the carnival, Shakespeare doubtless knew from Italian stories and from the accounts of returned travellers, and possibly the same sources acquainted him with the «gown» of the Venetian nobles and with the Doge's two votes in the Council, but he seems quite ignorant of the fact that the Doge was practically powerless except for these two votes, and treats him in Act I as the characteristic absolute Renaissance sovereign. In the field of military affairs, it is the same. Shakespeare apparently knew that the Venetians regularly preferred to have their armies led by foreigners, such as Othello and the Florentine Cassio, who was to succeed him in command at Cyprus, and yet he is strangely ignorant of the grades of officers and of the military organization of the day¹⁾, and he seems to impute to contemporary Venice the struggle of archery against gunnery that took place in the England of Elizabeth, but that had long since been settled in the more up-to-date Continental armies²⁾. Indeed, his knowledge of Italy, like his knowledge of the army, seems to have been a strange patch-work of accuracy and ignorance³⁾.

¹⁾ See J. Fortescue, Chap. IV, *Shakespeare's England*, Oxford, 1917, I, 117 and R. Meissner, *Lieutenant Cassio und Fähnrich Iago*, *Eng. St.*, XXX, 73.

²⁾ See the present writer, *Captain General Othello*, *Anglia*, XLIII, 296.

³⁾ See a forthcoming study of Desdemona by the present writer. (See also Theodor Elze, *Venezianische Skizzen zu Shakespeare*, München, 1899.)

Otto Gildemeister und Shakespeare.

Von

Käthe Strickert (Bremen)

Unsere alte Hansestadt Bremen hat eine Shakespeare-Überlieferung, auf die wir Bremer berechtigterweise stolz sind. Nicht nur das Theater bringt seit 1786 — mit kurzen Unterbrechungen zur Zeit französischer Gewaltherrschaft — fortlaufend Shakespeare-Dramen zur Darstellung, sondern auch an Übersetzungsarbeit und Erörterung von Shakespeare-Problemen nimmt man regen Anteil. Besonders vor und nach 1870 schafften für das Werk des großen Englanders Bremer Männer, deren Namen noch heute werthun bekannt sind: das Freundespaar Nikolaus Delius und Otto Gildemeister, Wilhelm Hertzberg und etwas später Heinrich Bulthaupt. Von Otto Gildemeisters Arbeit für Shakespeare soll im folgenden berichtet werden.

Schon als Schuler der Gelehrtenschule, unseres jetzigen alten Gymnasiums, der auf der Oberstufe damals drei Stunden Englisch in der Woche hat, beschäftigt sich Otto Gildemeister mit Shakespeare. Er liest nicht nur von ihm und über ihn, sondern ist schon als Übersetzer tätig, also bei dem Werk, das später Hauptfeld seiner künstlerischen Tätigkeit wird. Vererbung — der Großvater Johann Friedrich Gildemeister ist Ende des 18. Jahrhunderts der Übersetzer von Goldsmiths bekanntem Stimmungsbilde *«The Deserted Village»* —, die regen geistigen Interessen des patrizischen Elternhauses, vor allem die Führung des wohlbelesenen Vaters, des Senators Johann Carl Friedrich Gildemeister, dazu entschiedene Neigung, seine Muße geistiger Arbeit zu widmen, führen ihn früh zu genauer Beschäftigung mit großen deutschen und außerdeutschen Persönlichkeiten auf dem Gebiete der Dichtkunst. Renaissancedichter in Früh- und Spätzeit mit ihrem wechselvollen Leben, ihrem leidenschaftlichen Lieben oder Hassern, ihrer Weltliebe oder Weltverachtung locken ihn vor allen andern

Schon der Jungling wagt sich an dusterste Tragik Shakespeares November 1840 vollendet der Siebzehnjährige eine Übersetzung des «Lear», die sich schon neben der Baudissin-Übersetzung sehen lassen kann. Sie weicht stark von dieser ihm wohl bekannten Verdeutschung ab. Noch wird man in vielen Fällen den Baudissin-Text vorziehen, noch finden sich bisweilen unrichtig übersetzte Stellen, noch meistert er die Metrik nicht wie später Andererseits finden wir aber auch schon spätere Vorzüge seiner Übersetzungsweise, z. B. in der glatten, knappen Ausdrucksweise und Wortfolge. Für längere Zeit entwickelt und schult sich Gildemeister in den folgenden Jahren an Englands größtem Lyriker bis dahin — Byron. Als erfahrener und anerkannter Meister auf dem Gebiete der Übersetzungskunst macht er sich erst wieder im sechsten Jahrzehnt seines Jahrhunderts an die Shakespeare-Arbeit. Die Gedächtnisfeiern des Jahres 1864 hatten die Beschäftigung mit Person und Werk Shakespeares neu belebt. Dingelstedt bringt in Weimar einen Zyklus der Königsdramen von «Richard dem Zweiten» bis zu «Richard dem Dritten» zu theatralischer Darstellung. Um dieselbe Zeit wird am gleichen Ort die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft begründet, die sich als erste größere Aufgabe «die Herausgabe einer allen Anforderungen entsprechenden, womöglich mustergültigen, jedenfalls würdig ausgestatteten Übersetzung der Shakespeare-Dramen» stellt. 1867 erscheint der erste Band dieser Ausgabe unter Leitung von Ulrich, dem als Mitarbeiter Alexander Schmidt, Elze, Leo und unser Bremer Hertzberg zur Seite stehen. Dasselbe Jahr bringt den ersten Band einer ähnlichen Unternehmung des Brockhaus-Verlages in Leipzig, die von Friedrich Bodenstedt geleitet wird. Er hat sich mit literarisch tätigen Persönlichkeiten, zum Teil schon weithin bekannt als Übersetzer, zusammengetan zu dem umfangreichen Werk Paul Heyse, Hermann Kurz, Georg Herwegh, Adolf Wilbrandt und — Otto Gildemeister. Als dritte ähnliche Unternehmung zu derselben Zeit erwähnen wir noch die Shakespeare-Übersetzung des Bibliographischen Instituts in Leipzig unter Dingelstedts Leitung, der sich damals gleichfalls bekannte Persönlichkeiten, z. B. Simrock, Jordan, Viehoff u. a. m., als Helfer wahlte. Energisch und von vielen Seiten bemüht man sich also um eine Überprüfung des deutschen Shakespeare-Textes von Schlegel-Tieck, die alle für notwendig erachten. Vor allem die unter Tiecks Namen gehenden Übersetzungen seiner Tochter

Dorothea und des Grafen Wolf Baudissin werden ruckständig gefunden Als englischen Text legt man in den meisten Fällen die damals neue kritische Ausgabe der Shakespeare-Dramen von Delius in Bonn zugrunde, gleichfalls einem geburtigen Bremer In allen Neuausgaben werden die von Dorothea Tieck oder Baudissin übersetzten Dramen am stärksten geändert, wenn nicht gar ganz neu übersetzt So pietätvoll, wie heutige Neuausgaben des deutschen Shakespeare, z B die von W Keller, Brandl, dem Inselverlag u a, ausgenommen allerdings die von Gundolf, sich an den Schlegel-Tieck-Text halten, den sie nur von zu offenkundigen, sachlichen, stilistischen und metrischen Fehlern reinigen — womit das Richtige wohl getroffen ist —, geht man in jener Zeit nicht vor Am konservativsten ist die Ausgabe der Shakespeare-Gesellschaft, Hertzbergs Arbeit ausgenommen, der aber kein von Schlegel übersetztes Drama unter den acht ihm zugewiesenen Stücken zählt

Was und wie übersetzt nun Gildemeister in der Brockhaus-Ausgabe? Bei weitem den größten Teil von allen Mitarbeitern, nämlich funfzehn Dramen die zehn Historien, außerdem noch «Verlorene Liebesmuh», «Was ihr wollt», «Wintermarchen», «Julius Caesar» und «Cymbelin» Auf seine Mitarbeiter entfallen von den übrigen Dramen auf Bodenstedt acht, Herwegh sieben, Delius, Heyse und Wilbrandt je zwei und Kurz eins Der überragende Arbeitsanteil Gildemeisters ist um so mehr zu bewundern, als dieses Schaffen, wenigstens den Veröffentlichungsjahren nach, in die Jahre 1867—70 fällt, also in Zeiten, wo er als Senator seiner Heimatstadt stark und verantwortungsvoll beschäftigt ist mit den Umwälzungen, die nach den Kriegen von 1864 und 66 in Norddeutschland und den übrigen deutschen Ländern eintreten Er nimmt als Bevollmächtigter des bremischen Staates an den Beratungen des Norddeutschen Bundes teil in dessen Entstehungszeit und später zur Zeit des Zollparlaments Seit 1869 führt er in Bremen den Vorsitz in der Finanzdeputation und tritt 1870 in die Behörde für Handel und Schifffahrt ein Und doch bewältigt er in jenen Jahren in seiner freien Zeit eine Übersetzungsarbeit, bei der insgesamt 44 622 Zeilen (nach der englischen Shakespeare-Ausgabe von Herford gezählt) durchzuarbeiten sind Dazu kommen noch 154 Sonette mit 2165 Zeilen Eine Arbeit, in seiner feinen, klaren Handschrift geleistet, die uns Heutige, von Schreibmaschinen wirksam unterstützt, schon allein als Schreibarbeit in

Staunen setzt! Sie kann nur von einer Personlichkeit geleistet werden, deren Ausspannung wechselnde Tätigkeit ist. In allen Historien außer in «Heinrich VIII», in «Julius Caesar» und in «Was ihr wollt» findet Gildemeister allerdings Schlegels glänzende Vorarbeit vor. Für «Verlorene Liebesmüh» und «Heinrich VIII» kommt Tieck-Baudissin, für das «Wintermarchen» und «Cymbelin» kommen Tieck und Tochter, in Betracht. Der genialen Übersetzungskunst August Wilhelm von Schlegels ist sich Gildemeister vollkommen bewußt. An verschiedenen Stellen der Einleitungen spricht er es deutlich aus, am begeistertsten wohl in der des «Julius Caesar», wo er zu folgenden Äußerungen kommt:

«Der größere Teil dieser Übersetzungen ist schlechthin unübertrefflich, und auch von dem verbleibenden Reste ist das meiste so vorzüglich, daß der Nachfolger nur mit äußerster Vorsicht daran ändern darf, wenn er nicht Gefahr laufen will, dem deutschen Leser statt des vorhandenen Besseren ein schlechteres Neues zu bieten. Das Unübertreffliche stehen zu lassen, ist am Ende auch vom literarischen Gesichtspunkte betrachtet ruhmlicher, als es verdrängen zu wollen. Ich habe, hiervon ausgehend, es bei Schlegels Wort bewenden lassen, wo nach meinem Urteil Schlegels Wort das richtige war, und bloß da, wo ich eine Verbesserung für möglich hielt, eine solche versucht».

Also schonendes Feilen und Ändern am Schlegel- und auch Tieck-Werk behält er sich vor. Es bezieht sich zumeist auf glattere Ausdrucksweise, bessere Wortstellung und feineren Rhythmus. Bisweilen bringt Gildemeister die Shakespeare naherstehende Übertragung, bisweilen auch den freieren Ausdruck. Falsch von seinem großen Vorgänger wiedergegebene Stellen verbessert er oft, doch nicht immer. Auffallend bemüht er sich im Gegensatz zu Schlegel, die Shakespeareschen stumpfen, mannlichen Versausgänge zu bringen, die im Englischen ja viel mehr vorkommen als im Deutschen. Die so schwer im Deutschen wiederzugebenden dialektischen Stellen, z. B. in «Heinrich IV», «Heinrich V» u. a. m., sind Gildemeister entschieden besser gelungen als Schlegel. Er richtet sich dabei nach den trefflichen theoretischen und praktischen Ausführungen von H. Kurz in seiner Einleitung und Übersetzung von den «Lustigen Weibern zu Windsor». Fremdwörter werden von Gildemeister mehr angewandt als von Schlegel-Tieck, meistens mit feiner Berechnung, um Komik, Gespreiztheit und falsche Bildung klarer aufzuweisen. Schon entspricht dies Ansichten, die er 1886 in seinem feinen Essay «Der Kampf gegen die Fremdwörter» ausspricht. 1871 wird das Shakespeare-Werk für die Brockhaus-Ausgabe abgeschlossen. 1874—76 werden vier seiner

Übersetzungen («Heinrich VIII», «Verlorene Liebesmuh», «Cymbelin» und «Wintermarchen») mit unverändertem Text und gleichen Einleitungen in die bei Hallberger in Stuttgart erscheinende Prachtausgabe Shakespearescher Dramen aufgenommen. Noch weiterhin bleibt der nimmermüde Meister Shakespeare treu. 1870/71 überarbeitet er Schlegels Jugendarbeit, die weniger gelungene Übersetzung von «Romeo und Julia», außerdem «Macbeth», von den beiden Tiecks übersetzt, und endlich «Othello» in der Tieck-Baudissin-Fassung. «Romeo und Julia» und «Macbeth» liegen ganz, «Othello» fast ganz — sogar in zwei Fassungen — vor. Diese Dramen sind erst nach Gildemeisters Tode dankenswerterweise von dem Bremer Heinrich Spieß herausgegeben worden unter dem Titel Shakespeare-Dramen (Romeo und Julia, Othello, Lear, Macbeth). Nachgelassene Übersetzungen von Otto Gildemeister, herausgegeben von H. Spieß. Berlin, G. Reimer 1904. Auch sie alle echte, wertvolle Gildemeister-Arbeit.

Aber Gildemeister und alle anderen erwähnten Neuübersetzer haben den Schlegel-Tieck-Text nicht verdrängt. Er ist, maßvoll von heutigen Herausgebern von schlimmsten Irrtümern gesäubert, doch der deutsche Shakespeare-Text geworden — wohl mit Recht. So erklingen und erklingen Gildemeister-Verse kaum auf den deutschen Bühnen. Versucht wird es. 1886 bringt das Deutsche Theater in Berlin mehrfache, gelungene «Macbeth»-Aufführungen in Gildemeisters Übersetzung, die der bekannte Kritiker und Bahnbrecher neuer Kunstwege Otto Brahm mit hohem Lobe auszeichnet. Es ist bei diesem Versuche geblieben.

Schlußstein von Gildemeisters Übersetzungstätigkeit für Shakespeare bildet seine 1871 herausgegebene, gleichfalls im Brockhaus-Verlage erschienene Übersetzung der Sonette, dem Vorwort nach schon früher vollendet. Es ist die schwerste Aufgabe für Übersetzungskünstler im Shakespeare-Werk. Schon vor Gildemeister gibt es verschiedene Versuche, diese Gedichte in deutsches Gewand zu kleiden. 1826 erscheinen in der Taschenbuch «Penelope» einige Sonette, übersetzt von Dorothea Tieck, mit Einleitung und Erklärung herausgegeben von Ludwig Tieck. Auch der Germanist Lachmann hat sich an die schwere Aufgabe gewagt. Zu Gildemeisters Zeit finden Bodenstedts und Jordans Übersetzungen Beifall trotz vieler Irrtümer. Großen Fortschritt bedeutet entschieden Gildemeisters Werk. Besser als alle Bisherigen gibt er in möglichst enger Anlehnung an Shakespeare selbst die über-

ladene euphuistische Kunstform mit ihren Alliterationen, Antithesen, Wiederholungen u a m in der schwierigen Form des Sonetts auf Deutsch wieder Restloses Gelingen ist ihm — wie auch heutigen Nachfolgern, z B Max J Wolff, Ludwig Fulda, und selbst dem sprachschöpferischen Stefan George — nicht beschied gewesen

Aber nicht allein als Übersetzer, sondern auch als Deuter Shakespeares leistet Gildemeister Tüchtiges und noch heute Brauchbares Ebenfalls erstaunlich umfangreiche Arbeit gibt hier der vielgeplagte Staatsmann in Einleitungen und Anmerkungen zu den von ihm in der Bodenstedt-Ausgabe bearbeiteten Dramen, außerdem behandelt er Shakespeare-Probleme noch in einigen Essays Eins muß man allerdings bei dieser Art Arbeit von vornherein festhalten, das, was er selbst darüber 1867 an den damaligen Herausgeber des Shakespeare-Jahrbuches, den Anglisten Karl Elze in Halle, schreibt «Ich bin kein Gelehrter, verehrtester Herr Professor, was Sie und Ihresgleichen gelehrt nennen * Wir haben es also bei ihm nicht mit langwierigen eigenen Forschungen quellenkritischer, stilistisch-metrischer oder sprachlicher Art zu tun, wie sie etwa der Bremer Hertzberg in der Ulrici-Ausgabe bietet Gildemeister knüpft an die Forschung zuverlässiger Gewährsmänner an, am meisten an die seines Freundes Delius in Bonn, des ersten anglistischen Professors in Deutschland überhaupt, welche er vor allem niedergelegt hat in der grundlegenden, kritischen Ausgabe der Dramen Shakespeares in der Ursprache Einen besseren, vorsichtigeren und zuverlässigeren Führer, seinerseits wiederum tüchtigen englischen Forschern verpflichtet wie Malone, Halliwell u a, konnte er sich nicht wünschen Ganz selten finden wir abweichende Meinung bei beiden Freunden. Gildemeister benutzt die Forschungsergebnisse von Delius weitgehend, oft in der ihm charakteristischen Weise, daß er an Vorhandenes eigene Gedankengänge knüpft Manche Anmerkung von Delius wird z B weiter von ihm ausgeführt, um seine Leser — das gebildete deutsche Publikum im allgemeinen, und nicht wie bei Delius Fachgelehrte in der Hauptsache — möglichst anschaulich mit den psychologischen und kulturellen Umständen des jeweiligen Dramas bekannt zu machen Wir haben es bei solcher Ausführlichkeit eben mit Gildemeister, dem Weltweisen, zu tun, der sein umfangreiches Wissen oft unerwartet anbringt Auch schmunkelnd, wenn er z B die Stelle im «Julus Caesar» * me-

Übersetzungen («Heinrich VIII», «Verlorene Liebesmuh», «Cymbelm» und «Wintermarchen») mit unverändertem Text und gleichen Einleitungen in die bei Hallberger in Stuttgart erscheinende Prachtausgabe Shakespearescher Dramen aufgenommen. Noch weiterhin bleibt der nimmermüde Meister Shakespeare treu. 1870/71 überarbeitet er Schlegels Jugendarbeit, die weniger gelungene Übersetzung von «Romeo und Julia», außerdem «Macbeth», von den beiden Tiecks übersetzt, und endlich «Othello» in der Tieck-Baudissin-Fassung «Romeo und Julia» und «Macbeth» liegen ganz, «Othello» fast ganz — sogar in zwei Fassungen — vor. Diese Dramen sind erst nach Gildemeisters Tode dankenswerterweise von dem Bremer Heinrich Spieß herausgegeben worden unter dem Titel Shakespeare-Dramen (Romeo und Julia, Othello, Lear, Macbeth). Nachgelassene Übersetzungen von Otto Gildemeister, herausgegeben von H. Spieß. Berlin, G. Reimer 1904. Auch sie alle echte, wertvolle Gildemeister-Arbeit.

Aber Gildemeister und alle anderen erwähnten Neuübersetzer haben den Schlegel-Tieck-Text nicht verdrängt. Er ist, maßvoll von heutigen Herausgebern von schlimmsten Irrtümern gesäubert, doch der deutsche Shakespeare-Text geworden — wohl mit Recht. So erklangen und erklingen Gildemeister-Verse kaum auf den deutschen Bühnen. Versucht wird es. 1886 bringt das Deutsche Theater in Berlin mehrfache, gelungene «Macbeth»-Aufführungen in Gildemeisters Übersetzung, die der bekannte Kritiker und Bahnbrecher neuer Kunstwege Otto Brahm mit hohem Lobe auszeichnet. Es ist bei diesem Versuche geblieben.

Schlußstein von Gildemeisters Übersetzungstätigkeit für Shakespeare bildet seine 1871 herausgegebene, gleichfalls im Brockhaus-Verlage erschienene Übersetzung der Sonette, dem Vorwort nach schon früher vollendet. Es ist die schwerste Aufgabe für Übersetzungskünstler im Shakespeare-Werk. Schon vor Gildemeister gibt es verschiedene Versuche, diese Gedichte in deutsches Gewand zu kleiden. 1826 erscheinen in der Taschenbuch «Penelope» einige Sonette, übersetzt von Dorothea Tieck, mit Einleitung und Erklärung herausgegeben von Ludwig Tieck. Auch der Germanist Lachmann hat sich an die schwere Aufgabe gewagt. Zu Gildemeisters Zeit finden Bodenstedts und Jordans Übersetzungen Beifall trotz vieler Irrtümer. Großen Fortschritt bedeutet entschieden Gildemeisters Werk. Besser als alle Bisherigen gibt er in möglichst enger Anlehnung an Shakespeare selbst die über-

ladene euphuistische Kunstform mit ihren Alliterationen, Antithesen, Wiederholungen u a m in der schwierigen Form des Sonetts auf Deutsch wieder Restloses Gelingen ist ihm — wie auch heutigen Nachfolgern, z B Max J Wolff, Ludwig Fulda, und selbst dem sprachschöpferischen Stefan George — nicht beschert gewesen

Aber nicht allein als Übersetzer, sondern auch als Deuter Shakespeares leistet Gildemeister Tüchtiges und noch heute Brauchbares Ebenfalls erstaunlich umfangreiche Arbeit gibt hier der vielgeplagte Staatsmann in Einleitungen und Anmerkungen zu den von ihm in der Bodenstedt-Ausgabe bearbeiteten Dramen, außerdem behandelt er Shakespeare-Probleme noch in einigen Essays Eins muß man allerdings bei dieser Art Arbeit von vornherein festhalten, das, was er selbst darüber 1867 an den damaligen Herausgeber des Shakespeare-Jahrbuches, den Anglisten Karl Elze in Halle, schreibt »Ich bin kein Gelehrter, verehrtester Herr Professor, was Sie und Ihresgleichen gelehrt nennen« Wir haben es also bei ihm nicht mit langwierigen eigenen Forschungen quellenkritischer, stilistisch-metrischer oder sprachlicher Art zu tun, wie sie etwa der Bremer Hertzberg in der Ulrici-Ausgabe bietet Gildemeister knüpft an die Forschung zuverlässiger Gewährsmänner an, am meisten an die seines Freundes Delius in Bonn, des ersten anglistischen Professors in Deutschland überhaupt, welche er vor allem niedergelegt hat in der grundlegenden, kritischen Ausgabe der Dramen Shakespeares in der Ursprache Einen besseren, vorsichtigeren und zuverlässigeren Führer, seinerseits wiederum tüchtigen englischen Forschern verpflichtet wie Malone, Halliwell u a, konnte er sich nicht wünschen Ganz selten finden wir abweichende Meinung bei beiden Freunden Gildemeister benutzt die Forschungsergebnisse von Delius weitgehend, oft in der ihm charakteristischen Weise, daß er an Vorhandenes eigene Gedankengänge knüpft Manche Anmerkung von Delius wird z B weiter von ihm ausgeführt, um seine Leser — das gebildete deutsche Publikum im allgemeinen, und nicht wie bei Delius Fachgelehrte in der Hauptsache — möglichst anschaulich mit den psychologischen und kulturellen Umständen des jeweiligen Dramas bekannt zu machen Wir haben es bei solcher Ausführlichkeit eben mit Gildemeister, dem Weltweisen, zu tun, der sein umfangreiches Wissen oft unerwartet anbringt Auch schmunzelnd, wenn er z B die Stelle im »Julius Caesar« nie-

mals, bis Casars dreißig Wunden » zunächst Delius gemäß berichtet in seiner Anmerkung «Nach Plutarch waren es nur dreißig Wunden, und die englischen Herausgeber haben nicht ermangelt, diese Zahl in den Text hineinzukorrigieren», dann aber fortfährt «Rousseau nennt irgendwo den römischen Senat 'une assemblée de deux-cent rois' Ein gelehrter Freund machte ihm bemerklich, daß 'trois-cent rois' richtiger sein würde Rousseau antwortete 'Aber es klingt nicht so gut' und ließ 'deux-cent' stehen» Im allgemeinen finden wir bei Gildemeister längere Einleitungen, aber weniger, wenn auch weiter ausgeführte Anmerkungen als bei unseren heutigen, schon erwähnten Herausgebern der Shakespeare-Werke Am ausführlichsten sind die Anmerkungen zu den Sonetten, die geradezu Analysen des Inhaltes und die Gruppierung der einzelnen Sonette zu geben versuchen Interessante, aber nicht absolute Geltung beanspruchende Deutungsversuche

Reizvoller als die Anmerkungen, ja manchmal zum stilistischen Kunstwerk sich erhebend, sind seine Einleitungen zu den Dramen Sie setzen sich mit Verfasserschaft, Chronologie, Quellen- und Textfragen, Verhältnis zur Geschichte u. a. auseinander Stilistisch-sprachliche Probleme gibt er wenig, auch selten metrische Bemerkungen Am häufigsten finden wir psychologische Probleme erörtert, auf diesem Gebiete weiß er uns Heutigen noch am meisten zu sagen Schematisch und in jedem Fall erschöpfend, wie z. B. bei Delius, werden die erwähnten Probleme in den einzelnen Dramen nicht behandelt, sondern bald lockt ihn das eine, bald das andere Problem zu näherem Eingehen, worüber dann andere vergessen werden Seine Aufstellungen und Meinungen sind ruhig und zurückhaltend Eigenartige, neue Vermutungen, wie sie z. B. unter den modernen Forschern besonders Schücking und Gundolf lieben, kommen kaum vor Seine Gewährsmänner sind ja die gleichfalls vorsichtigen Delius und Malone Daneben tritt für historische Fragen wieder ein Bremer Landsmann, Reinhold Pauli, der ausgezeichnete Vollender der Lappenbergschen «Geschichte Englands im Mittelalter», und für spätere Zeiten Maurenbrecher in seinem Werke «England im Reformationszeitalter». Zu welchen Ergebnissen gelangt nun Gildemeister in diesen Einleitungen in der Hauptsache? In der Frage der Verfasserschaft der Dramen hält er mit Delius unbedingt an der Autorität der ersten Folioausgabe fest Also die viel umstrittenen Dramen

«Heinrich VI» Teil I, II und III, «Titus Andronicus» u. a. sind Shakespeare-Werk, wenn auch jugendlich verfahren in vieler Hinsicht. Das auch für «Heinrich VIII» vorhandene Problem der Verfasserschaft erwähnt er nicht in seiner Einleitung. In der Chronologie stimmt er im ganzen mit heutigen Annahmen überein. Gewisse jetzt bekannte Zeitangaben, z. B. Thomas Platters Angabe über die «Casar»-Aufführung 1599, weiß er noch nicht. Nicht richtig ist wohl die Voranstellung von «König Johann» vor «Richard II», der dadurch zu weit von Marlowes «Eduard II» abrückt. Die Entstehungszeit der meisten Sonette ist wohl richtig mit den Jahren 1593—97 angegeben. Er weiß aber auch, daß manche von ihnen vielleicht eher geschrieben wurden. In der Quellenfrage ist Gildemeister, wiederum auf Delius fußend, nicht erschöpfend. Zwar hat er ihm besonders wichtig erscheinende Stellen in den Chroniken ins Deutsche übersetzt und dann in den Einleitungen wiedergegeben, auch gibt er gute zusammenfassende Erzählungen nach den von Shakespeare benutzten Novellen in den Lustspielen, aber es fehlt noch fast ganz die Verbindung mit dem gleichzeitigen elisabethanischen Drama, z. B. die zwischen Marlowes «Eduard II» und «Richard II», Peeles «Eduard I» und «Heinrich VI» Teil 2 oder die Berührung von «Verlorener Liebesmuh» mit Lylyschen Dramen. Auch der Einfluß des hofischen Maskenspiels auf «Cymbeln» und «Heinrich VIII» wird nicht erwähnt. Die Dramenüberlieferung gibt Gildemeister hauptsächlich nach Delius, auch hier zuweilen heute überholt, z. B. in der Auffassung der «True Tragedy of Richard III» u. a. Beziehungen zwischen Shakespeares Umwelt und Leben zu seinem Werk geben weder Delius noch Gildemeister gemäß ihrer immer zurückhaltenden Art. Heutzutage versucht man bekanntlich, hier Beziehungen aufzudecken. Die beiden Freunde wissen z. B. noch nicht, daß man in dem Heuchler Malvolio in «Was ihr wollt» eine Verspottung des nur äußerlich bisweilen sittenstrengen, dem Theater feindlich gesinnten Puritanertums sieht, daß in «Verlorene Liebesmuh» deutliche Anspielungen auf den damals in England vielgenannten Heinrich von Navarra und seine Feldherren Biron und Longueville vorhanden sind. Man glaubt heute auch z. B., daß am Vorabend des Essex-Putsches wirklich Shakespeares «Richard II» vor den Verschwörern gespielt wurde und nicht, wie Delius und Gildemeister meinen, ein anderes gleichnamiges Drama. Ferner sind die Sonette hier wieder zu erwähnen. Gildemeister steht mit

Delius auf Seiten der Zurückhaltenden, die wirkliches Erlebnis etwa in Freundschaft, Liebe oder Standesangelegenheiten für nicht sichtlich erkennbar halten, im Gegensatz zu vielen damaligen englischen und deutschen Forschern, z. B. Massey, Bodenstedt, Gervinus u. a. m. Gildemeister bewundert in seiner Einleitung die Einfühlungsfähigkeit Shakespeares in die verschiedenen beschriebenen Stimmungen, schließt aber nach wirkungsvoller Verteidigung seines Standpunktes: « man kommt durch sie dem Menschen Shakespeare nicht näher als durch die Dramen. Denn die Sonette sind ebenso wie die Dramen 'objektive Poesie', um im Jargon der Schule zu reden. Sie offenbaren nichts von den Leidenschaften, den Schwächen, den Verirrungen und Kämpfen des Mannes, sondern sie bezeugen nur, wie die Dramen es in verzehnfachtem Maßstabe tun, die Kunst des Dichters, jede Regung des menschlichen Herzens mit ihrer eigenen Stimme reden zu lassen, seinen Tiefsinn in der Anschauung der Welt, sein umfangreiches Gefühl für die Wunder des Daseins. » In der viel umstrittenen Widmungsfrage hält er — wieder mit Delius — an der Erklärung «Verschaffer» für «begetter» fest, heute wohl kaum mehr haltbar, sondern durch «Veranlasser» zu ersetzen. Moderne Forschung, vertreten z. B. durch Sidney Lee, R. Fischer, W. Keller u. a., nimmt ja mit genügender Begründung Widerspiegelung wirklicher Erlebnisse in den Sonetten an. Wie stellt sich ferner Gildemeister zu dem Begriff historischer Treue in den Shakespeare-Dramen? Er äußert sich darüber ganz verschiedenartig in den Einleitungen zu den Historien und zu «Julius Caesar». Bisweilen, z. B. in «Heinrich IV.», Teil 1 und 2, gibt er nur die Delius-Auffassung und ins Deutsche übersetzte Quellenauszüge aus des Freundes englischer Ausgabe. Häufiger stellt er die historischen Tatsachen, die das Drama widerspiegelt, gedrängt, aber doch anschaulich an Hand der schon erwähnten Werke von Pauli und Maurenbrecher zusammen. Klar ist ihm jedenfalls, daß geschichtliche Objektivität in den Dramen wegen ihrer Gebundenheit an partisch eingestellte Quellen nicht zu finden ist. Einer der schlimmsten Fälle, die Darstellung der Jungfrau von Orleans in «Heinrich VI.», Teil 1, ist schon richtig, wenn auch noch nicht erschöpfend hervorgehoben. Auch Shakespeares Freiheiten gegenüber seinen Quellen werden erkannt, z. B. in bezug auf Chronologie in der Tempelgarten-Szene in «Heinrich VI.», Teil 1, oder in Hinzufügung eigner Erfindung, z. B. in der Werbeszene zwischen Richard III. und Anna

an Heinrichs VI. Leiche Zu wenig ist entschieden die Darstellung parlamentarischer Entwicklung, eines der wichtigsten Züge des spätmittelalterlichen Englands, in Shakespeares Dramen hervorgehoben Die Einwertung der Hauptpersonen in den Historien deckt sich im ganzen noch mit heutiger Auffassung Vielleicht sind König Johann zu milde und Richard III zu stark absprechend von ihm beurteilt worden, auch eine Berichtigung über den Charakter der Margarethe, Gemahlin Heinrichs VI, die in Wirklichkeit besser ist, als Shakespeare sie schildert, finden wir nicht Am wertvollsten sind in diesen Einleitungen die Charakterschilderungen Hier ist er bester Führer in das bunte, lebensvolle Gewirr von Gestalten, die Shakespeare vor uns aufleben läßt Hier haben wir Bestes und Eigenstes von Gildemeister, vor allem in der Schilderung frei von Shakespeare erfundener oder zum mindesten in den Quellen nur undeutlich ausgeführter Gestalten, z B der Imogen in «Cymbeln» oder des jungen Heinrich in «Heinrich IV», Teil 1 und 2 Die Charakterbilder der Könige stehen unter starker Beeinflussung von Paulis und Maurenbrechers Auffassung Den letzteren führt er wörtlich an in «Heinrich VIII», aber mit eigenen Hinzufügungen Als letztes streifen wir noch kurz Gildemeisters metrisch-stilistische und dramengeschichtliche Auffassungen Wie schon gesagt wurde, finden wir sie nicht häufig, meistens kurz und klar zusammengefaßt Jugend- und Altersstil sind schon richtig erkannt worden bei Shakespeare, ebenso die verschiedene dramatische Technik in der Historie, dem romantischen Lustspiel und den Spatdramen etwa Nicht deutlich genug treten das Wesen des Euphuismus hervor und die Art, wie es der Dichter wirkungsvoll in den verschiedensten Dramen anwendet Gildemeisters Übersetzung gelingt indessen hervorragend die Wiedergabe dieser elisabethanischen Modetorheit Ferner erfaßt man heutzutage scharfer den Begriff Romanze, d h jener von Beaumont und Fletcher hauptsächlich gepflegten, durch hofisches Maskenspiel und romantische Modestimmung stark beeinflussten Dramenart, die wir bei Shakespeare in «Cymbeln», «Wintermarchen», «Sturm» und selbst in «Heinrich VIII» vertreten finden

Gildemeister als Deuter Shakespeares lernen wir aber auch in derjenigen Art seines Schaffens kennen, in der er es besonders hebt, seine Gedanken auszusprechen im Essay 1861 und 63 werden von ihm im Bremer Sonntagsblatt je eine Abhandlung

über die Lady Macbeth und Desdemona veröffentlicht Sie sind jetzt vereinigt unter dem Obertitel «Zwei Frauengestalten Shakespeares» in Band 2 seiner Essays zu finden. Wiederum wundervolle Beispiele dafür, wie er es versteht, in Dichters Lande zu gehen und uns «die Tragodie des zerstörten ehelichen Vertrauens» in dem Lebens- und Charakterbilde der lieblichen Venetianerin ergreifend zu schildern, künstlerisch gleichwertig dem der Lady Macbeth, die «wohl ruchlos genug ist, das Verbrechen begehen zu sehen, aber nicht ruchlos genug, das Begangene zu ertragen». In ganz verschiedener Art, für Gildemeisters Vielseitigkeit charakteristisch, führt er sein Thema aus. In Desdemona zunächst weit ausholend und dann erst zum eigentlichen Thema übergehend. Nach höchster Einwertung Shakespeares im allgemeinen, ihm «der größte Kunder inwendigen Lebens überhaupt», findet er wundervolle Worte über die Darstellung der Frau im besonderen in seinen Dramen. Richtig erkennt er die gerechte Wertung und Behandlung der Frau bei Shakespeare. Gewisse Einzelansichten Gildemeisters über Frauen sind heute anfechtbar und mit den Augen seiner Generation gesehen, die die rasche Entwicklung der Frauenbewegung nicht mehr erlebt hat. In dem zweiten Essay wird leise spurbar an ein bekanntes, damals schon älteres Werk der Mrs. Jameson, «Female Characters of Shakespeare», angeknüpft. Wiederum weiß er tiefe Gedanken in seiner schönen, abgerundeten Sprache hinzuzufügen, diesmal sich ganz auf sein Thema beschränkend, abgesehen von einer kurzen Erwähnung ähnlicher Frauencharaktere. Über beide Frauengestalten hat sich Gildemeister schon früher geäußert. Kurzer, skizzenhafter, aber doch manchen der späteren Gedanken schon bringend. Über Desdemona schreibt er in einer glänzenden Kritik des Dawson-Gastspiels in Bremen für die Weserzeitung am 25. März 1858, neu gedruckt in dem schon erwähnten Buche von Spieß. Über die Lady Macbeth gibt es ein Fragment aus seiner Feder «Zum König Lear und Macbeth», ebenfalls bei Spieß zu finden. Es ist interessant wegen der kritischen Beurteilung und Unterstellung der Schwestern Goneril und Regan unter die Lady Macbeth, entsprechend Gildemeisters künstlerischem Standpunkt gegenüber absoluter Haßlichkeit, die ihm in Gonerils und Regans Sinnesart entgegentritt. Er sagt «Absolute Haßlichkeit kann nicht Gegenstand einer Kunst sein, welche wie die dramatische nicht allein auf die Phantasie, sondern auch auf die Nerven wirkt», ein Standpunkt, den er auch später dem Siegeszuge des Naturalismus

auf dem Gebiete der Dichtkunst und Malerei gegenüber nie verleugnet hat

Daß Shakespeare Gildemeister ein Lebensbegleiter ist, zeigen mannigfache, fast immer lobende Erwähnungen in verschiedenen Essays aus früherer oder späterer Zeit, 'z B in dem über Lessing und zur Naturgeschichte des Königtums u a m In seinen vielen politischen Leitartikeln für die Weserzeitung während langer Jahre treten sie naturgemäß nur vereinzelt auf

Was bedeutet nun dieses Schaffen Gildemeisters an und über Shakespeares Werk für seine und unsere Zeit? fragen wir zum Schluß Unter seinen Zeitgenossen und in vielem noch für uns Heute ist er einer der besten Kenner und Kunder von Shakespeares Art und Kunst Seine vielseitige, doch vorsichtig zurückhaltende Art schlägt deutlich die Brücke zu heutiger Art des Forschens hinüber, die mehr an Stelle der damals üblichen ästhetischen, ja philosophischen Auslassungen nüchterne literarhistorische Betrachtung setzt und an Stelle unseres persönlichen Verhältnisses zum Kunstwerk objektives Eindringen und Erfassen fordert Ist Gildemeister auch nicht, wie schon gesagt wurde, wegen Schlegels genialer Arbeit der Shakespeare-Übersetzer schlechthin geworden, wie er der Byron-Übersetzer bis heute ist, danken wir doch dieser Beschäftigung Fortschritt in der Forschung seiner Zeit und sonstige wertvolle Anregung Vor allem noch heute anziehend durch die Gesinnung, aus der alles Muhen und Sinnen für den großen englischen Dichter hervorgeht Eine Gesinnung, die Gildemeister selbst beim Tode des besonders hoch von ihm verehrten Moltke wie folgt ausspricht «Einen großen Mann zu verehren, gehört zu den edelsten Freuden, die uns auf Erden vergönnt sind» Mochte dieser Sinn auch uns Heutigen Shakespeare gegenüber erhalten bleiben'

Tagebuchaufzeichnungen Eduard Devrients über Darstellungen Shakespearescher Rollen.

Karl Seydelmann als Shylock, Bogumil Dawison als Hamlet

Aus den Handschriften mitgeteilt

von

Frida Devrient, Weimar

Das Virtuosen_tum, das zu Beginn des 19. Jahrhunderts in der Schauspielkunst des Abendlandes aufschloß, gelangte rasch, begünstigt durch das niedrige Maß künstlerischer und menschlicher Bildung des damaligen Durchschnittsmimen, in Deutschland zur Blüte. Durch eifrig gepflegte Gastspiele seiner Vertreter wurde es im Siegeszuge von Bühne zu Bühne getragen und ließ viele glänzende Repräsentanten auch vor dem kritischen Auge Eduard Devrients erscheinen. Mit ungeblendetem Blick und unbeirrbarem Urteil folgte der Geschichtsschreiber der deutschen Schauspielkunst den darstellerischen Leistungen dieser Richtung. Sie mußte ihm eine Gefahr für die Schauspielkunst bedeuten im Sinne seines Ideals, das ein Unterordnen des Einzelnen unter die Idee des Gesamtkunstwerkes forderte und selbstlose Hingabe an die innere Wahrhaftigkeit des darzustellenden Charakters — ohne persönliche Eitelkeit und Effekthascherei.

Eduard Devrients Wirksamkeit an den Bühnen Berlin, Dresden, Karlsruhe, die mehr als ein halbes Jahrhundert umfaßte, und in der er diesem Ideal unverrückbar treu geblieben ist, bedingt dem Virtuosen_tum gegenüber den Standpunkt seiner Kritik. Denn schon in Berlin und Dresden hatte er die verhängnisvollen Schattenseiten des Virtuosen_tums «leidend miterfahren». Im schweren und schmerzlichen Konflikt mit dem Bruder Emil verstärkte sich die eigenartige Mischung künstlerischer und ethischer Impulse in Eduard Devrients Natur zu einer leidenschaftlichen Opferbereitschaft im Dienste reiner Kunstauffassung. In seinen Tagebuchaufzeichnungen gibt er den Niederschlag des inneren

und äußeren Erlebens, so auch manche kritische Beobachtung über die Spielweise namhafter Künstler. Neben Darstellungen von Rollen untergeordneterer Stücke des Zeitgeschmacks treten besonders solche der klassischen Dichter, vor allem Shakespeares. Dieser bedeutet für ihn das Genie schlechthin. Schon frühzeitig will er das schwerfällige Publikum zum Verständnis der Meisterwerke erziehen und setzt das später in der Karlsruher Direktionszeit systematisch fort, wozu seine Bühneneinrichtungen wertvolle Pionierarbeit leisten. Er selbst ringt in den Berliner Jahren mit der Rolle des Hamlet, die seinem tieferen Eindringen immer wieder neue Rätsel und Offenbarungen gibt. Mit Emil kämpft er um Beibehaltung der Begrabnissszene, um Aktschlüsse usw. und beobachtet gescharften Sinnes die Verkörperung dieser und anderer Shakespearescher Rollen durch hervorragende Virtuosen. Im Tagebuch gibt er sich Rechenschaft darüber und begründet sein Urteil.

Die erste eingehendere Schilderung einer Shakespeareschen Rolle gilt der Darstellung des Shylock durch Karl Seydelmann. Dieser Künstler gastierte in Berlin im Jahre 1837 vor seiner definitiven Anstellung am Königl. Schauspielhaus. Eduard Devrient schreibt darüber ins Tagebuch:

«19. August (1837) dann sah ich Seydelmann als Shylock. Sein Spiel betutzte mich ordentlich, zu dergleichen hatte ich ihn nie für fähig gehalten, meine ganze Achtung für ihn mußte ich ein, und ein widerlich schmerzliches Gefühl vertauschte ich dafür. Er hat vor zwei Jahren diesen Charakter offenbar gegen den Sinn des Dichters gespielt, aber er gab ihm doch eine künstlerische Würde, eine konsequente Haltung, er blieb auch in seinem Irrtum achtenswert, heute aber hatte er sich aller inneren Haltung entäußert, er tat rein äußerlich dem Publikum alles zu Gefallen, das aber auf eine so übertriebene handgreifliche Weise, daß ich mich oft für ihn schämte. Auf jedes Wort eine Bewegung und eine Grimasse, in jedem Momente Sonderbares und Unerwartetes bringend, er gab sich formlich zu Faxen her, z. B. bei der Erzählung von Jakobs Staben, wo er am Schluß auch noch mit Knicksen, Nicken und Pagodenbewegung der Hände nach Beifall pumpte, den man ihm auf diese plumpe Forderung doch versagte. Auf diese Weise ging es durch die ganze Rolle, seine Unterwürfigkeit war Ziererei und Minauderie, der verhaltene Grimm sogleich extravagantes Toben, sogar schon bei dem a parte: «wie sieht er einem

falschen Zollner gleich» Überall machte er sich Klatschmomente und Abgänge, in der Szene mit Jessika, deren Abgang sich gar nicht zum Applaus eignet (worin er schon die Worte «ehrbar Haus» ganz außer dem Zusammenhang mit wankender, scheinheiliger Stimme sprach usw.), dehnte er den Schlußkonsonanten *n* («so denkt ein guter Wirt zu allen Stunden») und ging damit vergnügt gegen das Publikum mit Handewippen ab. Solche Betteleien an den großen Haufen tragen immer etwas ein. In der Szene mit dem Schleißer riß er noch gegen das Ende den Schein aus der Tasche, und hoch ihn haltend, sturzte er mit Geschrei ab. In der Szene, da er seine Tochter verloren, erwartet er den Tubal nicht auf der Szene, sondern geht ab und kommt erst später wieder, überall äußere Veranstaltung, nirgends innere Notwendigkeit, alles hohl, äußerlich für den Pöbel aufgeputzt. Als in der Gerichtsszene Portia den Schein fordert, hat er es veranstaltet, daß Salanio ihn ihm abnehmen will, er aber zieht ihn zurück, sich höhnisch vielmals gegen ihn verbeugend, geht er zum Gerichtstisch, wo er sich an die Tischecke hangt, den ganzen Körper nachschleppen läßt, — hier wurde doch gezischt —, das Herumfahren mit dem Messer nimmt kein Ende, der Schein wird bis zum Überdruß gelesen, dazu genickt, mit der Hand darauf geklopft, das Schlagen des Herzens mit der Faust darauf markiert, das Messer zwanzigmal am Nagel probiert, kurz, das überladenste stumme Spiel, wie man es auf Liebhabertheatern findet, soll fortdauernd die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, die grellsten Effekte herausgesucht, das Ausschneiden des Fleisches wird bis aufs letzte getrieben, um — beklatscht zu werden. Es ließen sich mit den Details dieser Darstellung ganze Bogen füllen, aber es ist ein zu trauriges Geschäft. Wenn ein Künstler, der wie Seydelmann durch geistige Kraft und erlangten Ruf bestimmt ist, das Publikum zu zwingen, ihm das Maß des edlen Geschmacks zuzuschneiden, wenn ein so geistreicher, feiner Mann sich in die schmutzigste Sklaverei begibt, sich zu solchen Komödiantenstreichen herabwürdigt, nur um den großen Haufen nach sich zu ziehen, um sich bei diesem einzuschmeicheln, was soll man dann bei unbegabten und ungebildeten Schauspielern sagen, die nur dasselbe tun? — Rott¹⁾ ist bei mir hinfänglich entschuldigt, Seydelmann hat heute die heilige Sache

¹⁾ Moritz Rott (eigentlich Rosenberg), seit 1832 Schauspieler am Königl. Hoftheater in Berlin

der Kunst verraten, er weiß recht wohl, daß man so nicht spielen soll, er hat es ja auch vor zwei Jahren nicht getan, jetzt aber gilt es, hier Fuß zu fassen, und er setzt auch seine Ehre, sein gutes Gewissen daran. Wenn dies der Weg zum Ruhm ist, so bitte ich Gott, daß er mich in dunkler Unbedeutendheit lasse. Ich habe heute einen ästhetischen und sittlichen Ekel vor Seydelmann bekommen, den ich schwer wieder los werde. Liegt es in der Zeit so unausweichbar, daß auch die bedeutendsten Geister nicht gewissenhaft einer Idee nachleben können, daß der Vorteil, der öffentliche Beifall jede höhere Rücksicht beiseite drängt? —»

Im Sommer 1852, kurz vor seiner Übernahme der Direktion des Karlsruher Hoftheaters, sieht Eduard Devrient in Dresden noch Bogumil Dawison, den späteren Antipoden Emil Devrients, in der Rolle des Hamlet¹⁾. Das Tagebuch bringt eine sehr eingehende Schilderung dieses Spiels.

5 Juli. Abends in «Hamlet» gespielt Dawison, Hamlet. Interessante Darstellung eines bedeutenden Talentes, aber es ist das Schicksal der modernen Dramatik, daß alle vorragenden und erfolgreichen Talente ihr zu immer weiterem Verderben gereichen müssen. Ob eine reine Kunstleistung jetzt noch Glück machen konnte? — Dawison sucht seiner Haßlichkeit gar nicht nachzuhelfen, er geht mit langer schwarzer Schaubе, das Gesicht blaß, das Haar zurückgestrichen, struppig auf die Schulter fallend. Sein Ton war wohl anfangs unsicher, er war kalt, außerhalb der Rolle «O, schmolze doch» wurde inniger Naturlaut, aber dann sprang der Ausdruck im Monolog wieder ab und baute bloß rhetorische, ganz wienerische Effekte, in denen die Muster von Anschütz²⁾, Lowe³⁾, Kunst⁴⁾, selbst in den hohen pfeifenden Akzenten, bestimmt hervortraten. So gings nun in der ganzen Rolle. Das Spiel voll Erfindung und Abwechslung, ein talentvoller Eklektizismus von allen Manieren — auch wirklich natürlicher, bescheidener, lebendig inniger Vortrag — aber auch von outrierten, kalt rhetorischen, gleichgültigen, farblosen und wild gesuchten. Es ist eine Darstellungsweise, die eben mit der Rolle spielt, damit Ge-

1) Vgl. Wilh. Widmann: Hamlets Bühnenlaufbahn, p. 222.

2) Heinrich Anschütz vom Wiener Burgtheater, ebenda p. 204.

3) Ludwig Lowe, ebenda p. 207.

4) Wilhelm Kunst (eigentlich Kunze) am Theater a. d. Wien, ebenda p. 212.

schafte macht, das eigentümliche Judenspiel, das Rott¹⁾, Jerrmann, Dessoir²⁾ auch eigen Keine Totalität des inneren Versenkens in den Charakter, kein Aufgehen darin, ein interessantes Arrangement seiner Momente, ein brillantes Benutzen seiner Bestandteile Kaum glaubt man den Künstler tief im innigsten Gefühl des Dargestellten, so ist er wieder draußen und baut rednerische Toneffekte — Das Abfragen der Wachen ohne Empfindung des erschreckten, tief erschütterten, zagenden Sohnes, sondern sicher, frei, kraftig, so die Fragen bis zu einer Tonspitze mit «Sein Aug' auf euch geheftet» rasch und präzis steigernd, um dann abzufallen Bloße Tonwirkung So die Rede «Erscheint's in meines edlen Vaters Bildung» mit voller rhetorischer Energie, immer, als galte es, es Kunst oder Lowe wett zu machen, ob als Hamlet oder Sohn der Wildnis³⁾, gleichviel Nach dem ersten Monolog Aktschluß, auch um dem Hervorrufe Platz zu machen, der dann auch — schwerlich ohne Vorbereitung — eintrat — Das ist alles niederschlagend —

In der Nachtszene, erste Rede vom Trinken, unsicher, mit furchtsamer Erwartung des Geistes, Umsehen usw., gut, die Anrede an den Geist, als ob der Schrecken ihm die Stimme genommen, lallend, — gut, Garricks Spielweise, wenn auch nicht ganz geschickt ausgeführt Aber dann mußte er auch nicht «Engel und Boten Gottes!» mit stärkster Stimme schreien Nimmt der Schreck die Stimme, so nimmt er sie sogleich Hier mußte man glauben, er habe sich überschrien und so die Stimme eingebußt Aber der Schauspieler will sich beide Effekte konservieren, den der Kraft und den der Schwache, und achtet der Natur der Dinge nicht Weiterhin alles gut, seine stöhnenden Ausrufe «o schaudervoll!» bis zur leisesten Abtonung, sehr schon Sein stilles, mit einem Kniefall Zusammenbrechen an der Stelle, wo der Geist versank, dann das Erwachen, sich sammelnde, schwache «O Herr des Himmels» usw Alles uberaus natürlich, gar nicht theatrahsch, aus der tiefsten Tiefe des Seelenzustandes, nun aber wieder «Ja von der Tafel der Erinnerung usw » heraus aus dem Zustande, wieder perorierend. «Schreibtäfel her», suchte er danach und tut dann, als schriebe er sich's in die Hand Bei den Rufen der Freunde über-

¹⁾ Widmann, p 200

²⁾ Ludwig Dessoir, ebenda, p 240

³⁾ In dem Drama von Friedrich Halm

legt er sich mit voller Besonnenheit seinen Tollheitsplan und beschließt ihn mit den Worten «So sei es» Immer Sprünge, immer aus überwältigter Seele in volle besonnene Kraft Das steht dem Hamlet am wenigsten an Beim Schwur Einzelnes wieder tief natürlich, dazwischen «Brav, alter Maulwurf», wie eine Posse, und dann wieder «ruh, verstörter Geist» sehr schon innerlich und ruhrend, dann wieder die letzte Rede, fertig und geschäftlich, dagegen die letzten Verse «die Zeit ist aus den Fugen» wieder mit echtestem Schmerzensausdruck

Man weiß oft nicht spielt die Rolle mit ihm oder er mit der Rolle, so überwältigt scheint er oft

Der verstellte Wahnsinn glücklich, ohne Prätension, aber Stellen, die nun von der wirklichen Seelenstimmung Hamlets zeugen sollen, wie «ich will euch sagen warum», und nun die Schilderung seiner Lebensverachtung, war auch wie ein bloß verstelltes, eingelerntes Stückchen, das er den Hoflingen zum Besten gibt Dann wieder ein erschreckendes Aufschreiben «der König spielt» usw Den Anfang der Rede von Pyrrhus, recht natürlich sich besinnend, aber gar nicht des Polonius Bemerkung vom guten Ausdruck und Anstand entsprechend Monolog äußerst wild, sein hohnisches Selbstverlachen sehr glücklich «Sein oder Nichtsein» am Sessel stehend zur Seite, wie ein Kathedervortrag über den Selbstmord, gar nicht, als ob's die eigenen Seelenvorgänge des Redenden waren Dies dozierende Aufzählen der Lebenswidrigkeiten, dann seltsam hervorgehoben hohe Betonung von «Traumen», als ob das gar nicht in der genauesten Verwandtschaft zum Schlafen stande Dialog mit Ophelia die Herbigkeit besonders hervorgehoben, kalt, schroff, ohne eigene Empfindung zu verraten — Die Lehren an die Schauspieler sehr konversationell, ohne Begeisterung für die Sache — Leichtes, epigrammatisches Hinwerfen der Rede verrät den Juden sehr an ihm — Zum Vergleich mit der Flöte läßt er a tempo zwei Musikanten mit Instrumenten über die Bühne gehen und nimmt dem Einen die Flöte ab Überall natürliche Züge, mit Sicherheit und Virtuosität gebracht, aber kalt oder vielmehr gleichgültig und außerhalb der Rolle, die Aufregung vor der Theaterszene ist ebenso schnell wieder vorbei Er faßt den Hamlet nach seiner ganzen Leidenschaftlichkeit auf, aber gibt diese alle Augenblicke wieder auf, sie erscheint darum immer nur angefliegen, nicht innerlich tief gegründet «Nun seht ihr, welch ein nichtswürdig Ding» usw still hohnisch,

überlegen, nicht emport — Die Strafreden zur Mutter von kraftigster, rednerischer Wirkung, aber wie irgendein dommierender Held, nicht wie der erschutterte Hamlet Dann wieder erschütterndes Weinen und tiefster Ausdruck des Seelenschmerzes dazwischen — Totengraberszene, farblos, leichthin «ach armer Yorik», dann wieder gewaltig hervorhebend, «glaubst du, daß Alexander» usw unbedeutend Auf Beibehaltung des Begrabnisses hatte er doch nicht gedrungen, sonst wäre es gewesen, diese Verstümmelung ist doch exorbitant «Aber du kannst dir nicht vorstellen, wie ubel es mir hier um's Herz ist» und alles folgende blaß, fallenlassend, unbedeutend, im Abgehen Unbegreiflich! Im Fallenlassen solcher wichtigsten Gedanken den Effekt zu suchen, überall überraschend und neu sein wollen, sei es auch im Unverantwortlichen

Wie elend matt war die Steigerung des letzten Auftritts, Duells usw — So ist Dawison ein kompletter Repräsentant der vorteilsmacherischen Sammelkunst unserer Zeit, er spielt, wie Meyerbeer komponiert und wird so wie dieser in der Musik, in der Schauspielkunst die Tête nehmen, der hervorragende Repräsentant der neuesten Zeit werden Aber wie viel matter ist diese Periode doch schon wieder, als sie der grelle, konsequente, sich selbst durchsetzende, verstandesfeste Seydelmann repräsentierte! Es fault alles ab in Deutschland, und Dawison fuhr uns geradenwegs in die moderne englische Manier Kean muß ähnlich gespielt haben »

Albert Bassermanns Lear.

Von

Helene Richter¹⁾.

Vier seiner Reichsedlen tragen ihn im Thronessel auf ihren Schultern herein. Der prachtige Greisenkopf, das reiche Haar von keinem Kronreif gefesselt, die mehr gedrungene als hohe Gestalt verkunden die Ehrfurcht gebietende Macht des Alters, nicht dessen Gebrechlichkeit. Nicht aus Schwache laßt Lear sich tragen, sondern aus Herrscherhochmut. Ruhend über den Köpfen seiner Großen dahinzuschreiten, entspricht seinem Königsbewußtsein. Er steigt von dem tragbaren Fürstenthron, alles sinkt vor ihm auf die Knie — selbstverständlicher Tribut der Majestät. Eine gewisse schwerfällige Hast der Bewegungen im Hinansteigen der Thronstufen verrät, daß die greisen Glieder ihren Dienst nicht mehr mühelos tun. Angebotene Hilfe wird dennoch unwirsch abgelehnt. Jedes Eingeständnis einer Schwäche käme der Preisgabe dieses unumschränkten Machtwillens gleich, den Lear eben jetzt in all seinen unbegrenzten Möglichkeiten darzutun im Begriffe ist, denn wenn er sein Reich verschenkt, so bedeutet dieser Akt höchster Willkür das Gegenteil einer Abdankung im gewöhnlichen Sinne. Er verzichtet auf die Bürde des Amtes, ohne sich der angeborenen, von der Persönlichkeit unlosbaren Würde entkleiden zu wollen. Regans Antwort weckt in ihm den Triumph satter Befriedigung. Mit dem Szepter umschreibt er auf der Karte den fürstlichen Lohn ihrer schlaun Gefügigkeit. Cordelia winkt er zu sich heran, hebkost sie, den verwöhnten Liebling, das gehatschelte Nesthäkchen. Wie einem Kinde spricht er ihr zu, ermunternd, begütigend, ermahmend («Wie? Wie? Cordelia! Bessere deine Rede —»). An der unsicheren Hand, dem unsteten Blick, der unruhigen Stimme spürt man die mühsam beherrschte Erregung. Das Alter wirft seine Schatten. Lear begreift all-

¹⁾ Nach der Vorstellung im Deutschen Volkstheater zu Wien, im Juni 1931

mählich den Widerstand, der seiner Absicht in Cordeliens Eigensinn erwacht. Das Unerhörte ereignet sich: ein Mensch — sein Kind — wagt, seinen Plan zu kreuzen. In rascher Folge durchläuft er eine Stufenleiter von Empfindungen: Überraschung, Unwillen, Schreck, Bitterkeit, Schmerz, Wut. So erlebt der Zuschauer alle vermittelnden Zwischentöne des scheinbar plötzlichen Umschlags von verzartelter Vaterliebe zum haßerfüllten Ingrim. Die Zugellosigkeit, mit der Lear sich in selbstgeschaffene Wahnvorstellungen verrennt, verbeißt, ist ein Merkmal der versagenden Kraft: die Hybris seines Autokratentums artet aus in die Unbeherrschtheit des Greisenalters. Den Szepter, den er gewohnheitsmäßig ergriffen, schleudert er mit zitternder Hand von sich. Das Abzeichen seiner Macht scheint ihn nun, da ihr der blinde Gehorsam fehlt, wie ein Gluhsen schmahlichen Hohns zu versengen. Das Ärgste, was diesem Lear widerfahren kann, geschieht: er verliert die Haltung, er vergibt seiner Würde. Greisenhaft verärgert und verdrossen ergibt er sich darein, daß Frankreich seiner Grausamkeit die Spitze abbricht, indem es Cordelien auch ohne Aussteuer nimmt (hamsch, wegwerfend: «Du hast sie, Frankreich, sie sei dein»). Nicht die Raserei der Leidenschaft, sondern die Unzulänglichkeit des Alters entscheidet. Einen Augenblick ist es, als könnte er seinen Fluch gegen die Tränen nicht durchsetzen, die ihm würgend in den Hals steigen. Er beschleunigt die Rede, um sie gegen sich selbst durchzusetzen. Umsonst. Die brechende Stimme veretelt die Unbarmherzigkeit der Absicht («— ohn' meinen Segen»).

Selbstwidersprüche und Gegensatzlichkeiten sind Merkmale des Alters. Lears aufgeräumte Jagdstimmung schlägt in reumütige Weinerlichkeit um, als ihn (I 4) die Folgen seines torichten Handelns als schwerste Lebenshemmungen bedrohen. Sein Anruf an die Natur, die Vollstreckerin seines Fluches auf Goneril zu werden, scheint mehr der Ausfluß aufgehäufter Rachsucht als elementarer Leidenschaft. Seiner unzureichenden Kraft bewußt, verbündet er sich gleichsam der stärkeren Helfershelferin. Der Zuschauer steht nicht erschutert vor dem Austoben legendarischer Urgewalten, nicht scheu und schauernd vor dem atembeklemmenden Wachstum ungeheuerster Emotionen. Es ist die Tragödie des Alterns, die sich vor ihm abspielt. Man schmeckt die Bitternis dieser Greisenstränen, das jammervolle Versagen der Kraft preßt einem die Brust zusammen, die Hilflosigkeit des am Undank

der Kinder klaglich Zusammenbrechenden schneidet ins Herz Bassermann gibt Zermurbung in menschlichen Dimensionen, nicht die zermalmende Gigantomachie Seine Lear-Gestalt besitzt kein gewaltiges Wachstum, fast konnte man sagen, daß ihre Leidenschaft sich eher in sinkender Linie bewege

Auf der Heide fehlt die phantastische Wildheit der Große, die im Zuschauer die Kontrolle des Verstandes aufhebt und, unmittelbar von Impuls zu Impuls, ihn zwingt, sich den Ausbrüchen des Genies, das in Sturm- und Flammenfluten über ihn hinfegt, willenlos zu überlassen Diese Art der Überwältigung, die das Übernatürliche natürlich macht, steht nur dem Schauspieler zu Gebote, der an phantasievoller Einbildungs- und Gestaltungskraft den Dichter erreicht

Was Kunstverstand und Kunstkönnen vermögen, das leistet Bassermann Vortreffliche Einfälle helfen veranschaulichend dem Verständnis nach In seinem vermeintlichen Gericht über die Tochter (III 6) findet er das Auslangen mit einem einzigen Stuhl, dessen aufgedröselter Strohsitz ihm mannigfaltigste Möglichkeiten bietet «Regan sezieren» gewinnt sonderbare Eindringlichkeit, wenn er dabei mit gekrümmten Fingern einige Halme aus dem Sessel zieht, in den er schließlich („Die kleinen Hunde bellen mich an“) angstvoll sein eigenes Gesicht verbirgt Bei der Darstellung des Wahnsinns waltet ein gewisser Rationalismus vor Kein phantastischer Blumenputz Ein wenig Stroh in den Sandalen, eine Ahre hinterm Ohr deuten Lears Weg durch ein Kornfeld an Sein Stab ist ein frisch gebrochener Birkenstamm Alle Stellen, die an Lears Königsbewußtsein anknüpfen, werden fast gleichgültig, ohne jedes Pathos gebracht und wirken durch den Gegensatz zwischen Wortlaut und Bewußtsein tragisch («Ich bin der König selbst» — obenhin gesprochen, ohne allen Ausdruck, «Jeder Zoll ein König» — Nachdruck und höchster Ton auf Zoll, hingegen König fallen gelassen, «Kommt, kommt, ich bin ein König, ihr Herren» — vertrauliche Mitteilung eines redseligen Alten)

Am Schluß tritt die Voraussetzung der Alterstragödie wieder in den Vordergrund Die erschöpften Lebenskräfte sind keiner außerordentlichen Tiefe des Eindrucks, keines Gefühlsübermaßes mehr fähig Die Verklärung der Freude, die überquellende Weichheit der Empfindung bei dem Wiederfinden Cordeliens, der Tränenschmelz des Schmerzes bei ihrem Tode, das eigene Sterben am gebrochenen Herzen dies alles fehlt Bassermanns Lear, wie er ja

überhaupt weniger aus der Sage zu kommen und im Äther versunkener Welten zu atmen scheint. Nichtsdestoweniger ist er eine Gestalt von Format, deren Eindruck haftet, ist Qualitätsarbeit, die nicht nur billige Effekte, sondern auch virtuose Blender verschmaht. Die gediegene Sprechkultur dieses Künstlers ragt als ein schon nicht mehr gewohntes Gut in die heutige Bühnengepflogenheit. Seine Schulung stammt noch aus einer Zeit, in der «fleißig» und «haushalterisch» sein als unerläßliche Hilfsmittel des Talents galten. So weiß er selbst gewisse natürliche Mängel in künstlerische Vorteile umzusetzen. Leichtes Heiserwerden oder Umkippen der Stimme, Ziehen des Atems, Retardieren des Tempos dienen vortrefflich der Alterscharakteristik. Das Ruhmenswerteste aber ist die Durchmodellierung der Gestalt. Wie Rodin das Geheimnis der Bildhauerkunst in dem fand, was er «*le modelé*» nannte — die keinen Bruchteil eines Millimeters unbewegt, unbeseelt lassende Durcharbeitung der Oberfläche —, so schafft auch die Schauspielkunst nach gleichem Gesetz, nur daß ihr Material das lebende Fleisch und Gebein des Darstellers ist. Aus ihm meißelt sie die Rolle heraus, und nur wenn sie ebensowenig ein Aussetzen in der Kontinuität der Arbeit kennt wie der im Lehm modellierende Künstler, wird auch in ihr der Eindruck des Lebens erzielt und Kunstvollendung erreicht.

Nekrologe.

Eduard Sievers.

(25 XI 1850 bis 30 III 1932)

Ein ganz großer Mensch und Forscher hat unter uns gewelt und ist von uns gegangen. Eduard Sievers, der bedeutendste Sprachgelehrte unserer Zeit, der mit dem klarsten Verstande das feinste Gefühl für den Klang der Sprache vereinigte. Ein langes Leben voll Arbeitslust und Lehrfreude hat er zu reichster Ausbeute für die Sprachwissenschaft genutzt. Mit 20 Jahren Doktor, mit 21 schon Professor in Jena geworden, schuf er hier im Kreise zwar älterer, aber doch selbst noch jugendlicher Kollegen außer maßgebenden Ausgaben altdeutscher Denkmäler die grundlegende Darstellung der Phonetik. Sievers hatte sein ganzes Leben lang eine Neigung für naturwissenschaftliche Beobachtung und naturwissenschaftliche Methode, die er der philosophischen Betrachtungsweise der meisten Philologen entgegenstellte. Mit derselben Methode löste er rein induktiv das schwierige Problem des altgermanischen Verses. Noch in Jena entstand die neben aller Reichhaltigkeit durch unübertreffliche Klarheit ausgezeichnete Angelsächsische Grammatik. In Tübingen, wohin er 1883 als Nachfolger Adelbert Kellers berufen wurde, verdichteten sich die Studien zur altgermanischen Metrik, aus denen dann sein eigentliches Lebenswerk erwachsen sollte. Nach kurzer Tätigkeit in Halle (1887—92) kam er als Professor nach Leipzig, wo er 40 Jahre bis zu seinem Tode in bewundernswerter Arbeitskraft gewirkt hat. Hier hat er angefangen, die musikalische Intonation zusammenhängender Texte zu studieren und fand bald auffallende individuelle Unterschiede der verschiedenen Verfasser, die ihn von da immer weiter zu immer feinerer Analyse führten. Wieder entdeckte er mit seiner naturwissenschaftlichen Methode ganz bestimmte konstante Typen unter den Autoren, die er im Äußeren, in ihrer Körperhaltung, aber auch in der eigenen Körperhaltung beim Lesen wiederfand. Der Parallelismus von psychischer und physischer Bewegung zeitigt

ganz persönliche Körperhaltung, die sich im psychischen Produkt wiederfinden läßt. Ja, auch die Körperbreite (Schulterbreite) und die Körperhöhe des Autors vermag der geschulte Beobachter nachzuempfinden. Diese «Schallanalyse» hat Sievers dann auf unseren Wunsch auch auf Shakespeare angewandt und hat uns hier durch seine überraschenden Beobachtungen in höchstes Staunen versetzt. Es war ja wundervoll, wie er nicht müde wurde, seine Forschungen immer wieder jedem wißbegierigen Zuhörer mitzutellen. Denn er wußte wohl, daß nur das lebendige Wort, nicht der notwendig abstrakte gedruckte Bericht imstande war, einen Begriff von der Sicherheit seiner Methode zu geben. Aber freilich auch seine aufmerksamsten Zuhörer konnten ihm nicht ohne weiteres folgen. Es gehörte die durch eine unermüdliche Schulung von 40 Jahren erworbene Fähigkeit der feinsten Nachempfindung dazu, die eben nur der Meister allein besaß. Mit Shakespeare hatte er sich wohl seit 1907 beschäftigt, wo ich das Glück hatte, mit ihm zusammen bei einem mehrtägigen Besuch in Leipzig den «Timon» lesen zu dürfen, der ja ein altumstrittenes Problem enthält, und wo sich uns deutlich zwei, oder eigentlich drei, Autoren ergaben. Dann folgte er 1925 gern unserer Bitte, in den Vorstand der Shakespeare-Gesellschaft einzutreten. Er bildete sofort den Mittelpunkt der Shakespeare-Tagungen, und mancher kam hauptsächlich nach Weimar, um Sievers zu hören, der mit seiner nie versagenden Liebenswürdigkeit und seinem prächtigen Humor alle Herzen gewann. Es war glanzend, wie er die «Shakespeare-Bacon-Frage» einfach durch die schallanalytische Konstatierung löste, daß Bacon fünf Zentimeter kleiner gewesen sein müsse als Shakespeare. Daß er vielfache Mitarbeit an den Dramen fand, daß er auch in den Sonetten einen fremden Autor neben Shakespeare entdeckte, wird noch zu vielen weiteren Arbeiten anregen. Und wir danken ihm, daß er seine analysierten Shakespeare-Texte unserer Gesellschaft hinterlassen hat. Es ist unser stolzester Titel, daß ein so großer Geist wie Eduard Sievers einer der Unseren gewesen ist.

Munster

Wolfgang Keller

Kommerzienrat Dr. Roderich Moritz

Am 23 August 1931, wenige Monate nach Vollendung seines 80 Lebensjahres, verschied zu Weimar das Ehrenmitglied der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft Kommerzienrat Dr. jur. Roderich Moritz. Durch Ausübung des von seinem Vater auf ihn überkommenen Amtes des Schatzmeisters hat er unserer Gesellschaft lange Jahre wertvolle Dienste geleistet. Aber auch nachdem sein hohes Alter ihn zwang, das Schatzmeisteramt niederzulegen, durften wir im Geschäftsführenden Ausschuß uns weiterhin der Weisheit seines Rates erfreuen. Auch in der Shakespeare-Gesellschaft suchten sich nach dem Jahre 1918 Bestrebungen geltend zu machen, die dahin zielten, wenn nicht gerade den Sitz der Gesellschaft von Weimar zu entfernen, so doch ihre Tagungen bald nach dieser, bald nach jener Großstadt zu verlegen. Allen diesen Plänen setzte der Verwiegte stärksten Widerstand entgegen. Er war mit der Tradition der Gesellschaft zu stark verwurzelt, um nicht die großen Gefahren solcher Änderungen zu erkennen. Damit hat er sich um die Gesellschaft große Verdienste erworben und durch kraftvolle Wahrung seines Standpunktes als eine der festesten Stützen geheimer Tradition bewahrt. Bezeichnend für die Wertschätzung, deren er sich an maßgebender Stelle zu erfreuen hatte, war es, daß Generaldirektor Dr. Wilhelm von Oechelhauser (Dessau), als die veränderten Verhältnisse der Nachkriegszeit eine gewisse Umwandlung innerhalb der Gesellschaft und ihrer führenden Organe wünschenswert erscheinen ließen, sich zunächst an Dr. Moritz um Rat wandte. Sein Urteil war uns, ohne Beschränkung auf seine finanziellen und juristischen Sondergebiete, in jeder Frage von ausschlaggebender Bedeutung. Die Neufassung unserer Satzungen ist im wesentlichen ihm zu danken. Und wie gut die hierin geleistete Arbeit ist, erhellt am besten aus dem Umstande, daß nach Verlauf von zehn Jahren eine Änderung oder Ergänzung von Belang sich bisher nicht als erforderlich erwies. Wenn die Shakespeare-Gesellschaft aus den Kenntnissen und Erfahrungen des Heimgegangenen große Vorteile zog, so ergab sich für jeden einzelnen, der ihm näher treten durfte, ein persönlicher Gewinn von den Ausstrahlungen seiner Gesamtpersönlichkeit. Mit weltmannischer Gewandtheit und vollendeter Beherrschung der äußeren Form im geselligen Umgang verband er einen seltenen Herzenstakt, der den Verkehr mit ihm besonders anziehend gestaltete. Dabei

pfl egte er als Mann von Charakter, der die Sache über die Person stellt, seiner Überzeugung stets offen und unumwunden Ausdruck zu verleihen, auch wenn seine Ansicht im Augenblick anderen weder angenehm noch erwünscht erscheinen mochte Er war ein «gentleman» im besten Sinne des Wortes!

Die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft hat den Verstorbenen — und dadurch sich selbst — geehrt, indem sie ihm die höchste Wurde, die sie zu vergeben hat, die Ehrenmitgliedschaft, verlieh, und sie hat ihn darüber hinaus auszuzeichnen versucht durch Überweisung des Bronze-Modells des Weimarer Shakespeare-Denkmal s auf Lebenszeit, womit die Anerkennung, der Würdigste unter den in Weimar ansässigen Mitgliedern der Gesellschaft zu sein, ihren äußeren Ausdruck finden sollte

Ihrem vortrefflichen, in allen Lagen gleich bewahrten Ehrenmitgliede wird die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft ein dauerndes Andenken bewahren

Weimar

Carl B N von Schirach

Bucherschau¹⁾.

Leslie Hotson Shakespeare versus Shallow London, The Nonsuch Press 1932 390 pp with 9 illustrations (12 s 6 d)

Dem Entdecker der wichtigen Akten über den Tod von Christopher Marlowe ist hier ein neuer hochinteressanter Fund in englischen Archiven gelungen. Er entdeckt unter den Gerichtsakten des Court of Queen's Bench im Londoner Record Office das Gesuch eines gewissen William Wayte gegen William Shakespeare, Francis Langley und zwei Frauen, die ihm angeblich nach dem Leben trachteten und eine Sicherheit für ihr Wohlverhalten stellen sollten. Vorher aber hatte jener Francis Langley seinerseits dieselbe Sicherheit von William Wayte und William Gardiner verlangt. Das war 1596. Dieser William Gardiner war ein Londoner Friedensrichter, der als großer Feind der Theater von Francis Langley, dem Eigentümer des Swan Theaters, dessen Niederreißung verlangt hatte. William Wayte aber war Gardiners Stiefsohn und Angestellter. Wir erhalten nun zahlreiche von Hotson aufgefundene Dokumente vorgelegt, aus denen hervorgeht, daß der Friedensrichter Gardiner in Wirklichkeit ein Erzgauner war, der seinen Stiefsohn, eben jenen Wayte, um dessen Erbschaft betrogen, ihn dann mit einer reichen Erbin verheiratet und noch einmal um sein Vermögen gebracht hatte. Dasselbe machte er mit dem Gatten seiner Tochter, mit seinem Schwager und seiner Schwagerin. Er war der schlimmste Wucherer. All dies geht natürlich weit hinaus über Shakespeares Charakterzeichnung des doch gutmutigen, geschwätzigen alten Shallow. Aber seine Frau hat im Wappen drei weiße Fische, was wieder zu dem Dutzend weißer Hechte im Wappen von Shallow stimmt, und diese drei weißen Fische hatte Gardiner seinem eigenen Wappen eingefügt, wie ein Silberpokal beweist, den Hotson in einer Kirche aufstoberte. Dann aber kehrt sich die Satire in den «Lustigen Weibern» nicht gegen den Stratford Friedensrichter Sir Thomas Lucy, sondern gegen den Londoner Friedensrichter William Gardiner, den Theaterfeind, und die ganze Wilddiebgeschichte, wegen der Shakespeare aus Stratford geflohen sein soll, ist spätere Erfindung, aufgebaut auf jene Stelle in den «Lustigen Weibern». Dieses Lustspiel aber gehört in jene Zeit der Feindschaft zwischen Shakespeare und Wayte oder Gardiner und ist 1597 aus Anlaß des Ordensfestes der Georgsritter entstanden, als Shakespeares Patron, der Lord Chamberlain George Carey Earl of Hunsden mit großem

¹⁾ Das vorliegende Jahrbuch bringt leider nur einen kleinen Teil der Bucherschau. Das Sammelreferat in der gewohnten Form wird im nächsten Bande nachgetragen werden. Eine längere Krankheit des Herausgebers und andere Umstände haben die Redaktion diesmal erschwert. Herr Prof. Hecht, Göttingen, hat in dankenswerter Weise geholfen, den Band herauszubringen. Er wird der Redaktion auch in Zukunft verbunden bleiben.

Aufgebot von Gefolgsleuten, darunter auch seiner Schauspieltruppe, nach Windsor zog, um den Hosenbandorden zu empfangen. Damals bekam auch der Herzog von Württemberg, Friedrich Graf von Mömpelgard, der «cozen Garmombles», den Orden zugesprochen, auf den er so lange warten musste. Als Aufführungsdatum erweist sich der 28. April 1597 (Shakespeares 38. Geburtstag), der Georgstag, wo die Königin in Westminster die neu designierten Georgsritter empfing, während sie der Festlichkeit in Windsor am 24. Mai fernblieb. Und nach der Tradition soll doch Shakespeare «Falstaff in love» auf ausdrücklichen Wunsch der Königin und für sie geschrieben haben. Damit rückt das Datum der «Merry Wives» allerdings sehr weit herauf; die bisherige Datierung nahm 1600 an. Daß das Lustspiel für ein Ordensfest geschrieben wurde, scheint mir zweifellos. Es fragt sich nur, ob man auch den 2. Teil von «Heinrich IV.», so früh ansetzen darf, da die Quartos des 1. Teils von 1598 und 1599 in ihrem Titel noch kein Anzeichen für eine Fortsetzung enthalten. Erst am 23. 8. 1600 ist der 2. Teil bei der Buchhandlergilde zum Druck angemeldet. Und doch kann man sich die Tatsache, daß Falstaff in den «Lustigen Weibern» in Windsor wohnt, nur erklären, wenn man seine Verbannung vom Hofe in Westminster im Auge hat, wie sie am Schluß des 2. Teils von «Heinrich IV.» ausgesprochen wird. Auch die Entwicklung von Shallow geht von 2. Henry IV. zu Wives, nicht umgekehrt. Die Ähnlichkeit und doch Verschiedenheit seiner Freunde Slender und Silence deutet sogar auf eine längere Pause zwischen beiden Dramen. Es sind also doch noch manche literarische Schwierigkeiten zu überwinden, ehe wir Hotsons höchst gestreiche Entdeckungen, so sehr wir sie bewundern, direkt in die Geschichte von Shakespeares Dichterleben einreihen können. Trotzdem ist das Buch unstreitig der interessanteste Beitrag zur Shakespeare-Forschung unserer Tage.

Wolfgang Keller

Dramatic Documents from the Elizabethan Playhouses: Stage Plots, Actors' Parts, Prompt Books. Ed. by W. W. Greg. 2 Vols. Reproductions and Transcripts (fol.). Commentary (8°, 878 pp.). Oxford, Clarendon Press 1931. (£ 4, 4 s. net).

Die wertvollste Materialsammlung für die Geschichte der elisabethanischen Bühne, die wir uns wünschen konnten, bietet uns die prachtvolle Sammlung von Faksimiles, die W. W. Greg mit gewohnter Sorgfalt und Meisterschaft mit einem sachlich knappen und bibliographisch vortrefflichen Kommentarband begleitet. Es handelt sich um die acht bis jetzt bekannten «Plots», Regieskizzen, dann um das Rollenmanuskript des Orlando aus Greenes Drama, ferner die als Souffleur- und Regiebücher (Prompt copies) nachzuweisenden Manuskripte von «John a Kent» (Titel), «Sir T. More», «Richard II. erster Teil» (Woodstock), «Second Maiden's Tragedy», «Sir John van Olden Barneveldt», «The Two Noble Ladies and the Converted Conjurer», «The Captives», «Believe as you list» und endlich «The Lady Mother». Von diesen Stücken werden natürlich nur einzelne Seiten faksimiliert, aber doch so, daß wir in Originalgröße charakteristische Blätter, womöglich mit Schauspielernamen, später eingefügten Bühnenanweisungen usw. bekommen. Der Kommentarband, der auch einzeln käuflich ist (21 s. net), gibt sehr wertvolle Zusammenstellungen und Untersuchungen, wie eine alphabetische Liste der Schauspieler in den Plots, eine vortreffliche Abhandlung über die Rollenmanuskripte der Schauspieler.

vom mittelalterlichen Drama an, oder einen beschreibenden Katalog aller im Manuskript erhaltenen elisabethanischen Stücke. Daneben Einzeluntersuchungen über jeden der faksimilierten Texte. Dabei nehmen die acht Plots den größten Raum ein. Für Shakespeare ist ja das interessanteste dieser Plots das eines Dramas von *Troilus und Cressida*, das seit langer Zeit als das von Henslowe bestellte Stück der beiden Freunde Dekker und Chettle erkannt ist. Ich habe Sh. Jahrb. 66, 187ff. zu zeigen versucht, wie stark der Eindruck war, den das Stück auf Shakespeare gemacht hat. Seit dem Sommer 1599, wo er dieses Drama gesehen hatte, war seine Anschauung von *Cressida* und *Pandarus* ganzlich verändert. Hier hat er auch vielleicht das Wort «pandar» in der Bedeutung Kuppler kennen gelernt. Das hochwichtige Rollenmanuskript des *Orlando* hat Greg früher schon in seinem Buch «Two Elizabethan Stage Abridgements» (Oxford 1923) ausführlich durchforscht. Erst hier aber bekommen wir das ganze Manuskript in Originalgröße faksimiliert. Die Materialsammlung wird für lange Zeit die Grundlage der Forschung über bestimmte Fragen der elisabethanischen Theater- und Dramengeschichte bilden. Wer immer sich mit diesen Dingen befaßt, wird dem hochverdienten Herausgeber aufrichtigen Dank schulden.

Wolfgang Keller

The Works and Life of Christopher Marlowe. General Editor R. H. Case. *Tamburlaine the Great* in two parts, edited by U. M. Ellis-Fermor. 321 pp. (1930). *The Tragical History of Doctor Faustus*, edited by F. S. Boas. 221 pp. (1932). London, Methuen & Co. (6 s. net each).

Der zweite Band der neuen Marlowe-Ausgabe (s. Sh. Jb. 67, S. 96/97) enthält den «*Tamburlaine*» von U. M. Ellis-Fermor, Reader am Bedford College der Londoner Universität, herausgegeben. Wir bekommen eine reich kommentierte Ausgabe (in leider modernisierter Orthographie) mit ausführlicher Einleitung, wo außer den alten Ausgaben — zu dem von Albrecht Wagner benutzten Oktavdrucke ist inzwischen noch der (wertlose) von 1597 hinzugekommen — das Datum (1588 und 89), die — schlecht bezeugte — Autorschaft Marlowes, die Quellen und die Bühnengeschichte des Stückes behandelt werden. Als Quellen kommen wohl hauptsächlich *Pedro de Mexia* und der Florentiner *Petrus Perondinus*, für den 2. Teil als geographische Quelle das «*Theatrum Orbis Terrarum*» des *Ortelius* in Betracht. Ich vermisse hier nur eine sicher sehr instruktive vergleichende Tabelle der Personen- und Volkernamen¹⁾. Ein Blick auf eine solche Tabelle würde überzeugender wirken als langatmige Ausführungen. Jedenfalls wird uns aber klar gemacht, daß Marlowe durchaus nicht oberflächlich, sondern mit einer gewissen gelehrten Kritik seine Quellen studierte, so daß sich fast alles, was uns in seinen historischen und geographischen Angaben als grobe Irrtümer auffällt, in seinen wissenschaftlichen Handbüchern fand. Ja, gelegentlich hat Marlowe intuitiv eine richtigere Anschauung bewiesen als die Zunftgelehrten. Eine Reihe von Anhängen hinter dem Text enthält eine Bibliographie mit besonderem kritischen Verzeichnis der modernen Ausgaben, in dem der ausgezeichneten Arbeit von Albrecht Wagner volle Gerechtigkeit widerfährt, und einen Abdruck der Quellen, soweit sie für Marlowe von Wich-

¹⁾ Der Aufsatz von Miss Seaton in der *Review of English Studies* (1929) hat das Material dafür zusammengebracht.

tagkeit sind Dies alles erhöht den Wert der Ausgabe von Ellis Fermor, die als Standard Edition zu gelten hat. Freilich wird man für wissenschaftliche Zwecke doch auf die Ausgaben von Wagner und Breymann und von Tucker Brooke zurückgreifen, weil nur sie die alte Orthographie beibehalten haben.

Dasselbe gilt von dem durch F. S. Boas herausgegebenen Band, der «Doctor Faustus» enthält. Nur bot hier die Textgestaltung geradezu unübersteigliche Schwierigkeiten, die Breymann durch Paralleldruck lösen konnte, der Herausgeber einer doch für weitere Kreise bestimmten Ausgabe aber, wie dies hier geschieht, am besten überbrückt, indem er den erweiterten Text von 1616 zugrunde legt und in der Einleitung und im Kommentar die nicht authentischen Teile auszuscheiden sucht. Auch die erste Ausgabe von 1604 enthält nach Boas schon Partien, die einem Mitarbeiter (Rowley?) zugeschrieben werden müssen. Ein Verdienst der gegenwertigen Ausgabe ist die Wiedereinführung der Akt- und Szeneneinteilung nach der Ausgabe von 1663, die dort offenbar auf Theatertradition beruht. Auch sonst hat Boas vielfach wertvolle eigene Untersuchungen vorgebracht, die der Ausgabe bleibenden Wert sichern.

Wolfgang Keller

Augustus Ralli: A History of Shakespearean Criticism. 2 Vols.
London, Oxford University Press, Humphrey Milford, 1932. (42 s. net.)

Eine groß angelegte Geschichte der Shakespeare Ästhetik haben wir hier bekommen. Schon der Mut zu einem solcher Unternehmen ist zu bewundern, denn es geht eigentlich über die Kraft eines einzelnen hinaus, was hier verlangt wird. Es sind Auszüge aus den Büchern und Aufsätzen, die sich mit der ästhetischen Kritik Shakespeares befassen, von seiner eigenen Zeit bis 1925 aus England (mit Amerika), Frankreich und Deutschland. Die Anordnung will innerhalb der nationalen Kapitel chronologisch sein, und nach gewissen Abschnitten wird jeweils eine Zusammenfassung geboten. Hier, in diesen Zusammenfassungen, haben wir wirklich so etwas wie die im Titel versprochene Geschichte der Shakespeare Kritik. Aber gerade hier zeigt sich auch der Mangel der Anlage. Da es sich nur um eine Aneinanderreihung von Auszügen handelt — etwa wie in der Furness Variorum Edition —, erfahren wir nichts von den für die Shakespeare Kritik höchst wichtigen äußeren Umständen, wie der Gründung von Shakespeare Gesellschaften, Shakespeare Zeitschriften und ähnlichem. Am wertvollsten sind die Auszüge aus der englischen Shakespeare-Literatur der älteren Zeit. Hier wird man auf manchen überraschenden Fund stoßen. Auch die französische Kritik ist, soviel ich beurteilen kann, gut ausgeschöpft. Dagegen scheinen mir die in deutscher Sprache erschienenen Beiträge zu dem Thema nur unvollständig und nicht mit guter Auswahl wiedergegeben zu sein. Der Verf. kann selbst nicht Deutsch lesen und mußte sich die Bücher und Aufsätze übersetzen lassen. Bei der Auswahl unterstützte ihn zwar der Germanist J. G. Robertson, aber das ist doch nur ein Notbehelf. Es konnte nicht ausbleiben, daß besonders in der neueren Kritik viel Unwichtiges breit ausgeführt wird, während manches vom Wichtigsten nicht erwähnt ist. So werden die Ansichten von E. Mauerhof und J. Bab. sehr eingehend erörtert, indes die von Hermann Conrad (Isaac) oder A. Brandl überhaupt nicht erwähnt werden. Während bei Englandern und Amerikanern auch die eigentlich literarhistorische Forschung herangezogen ist, wird sie bei den Deutschen

streng ausgeschieden. Eine andere Schwierigkeit ist im Material begründet. Es sind nicht nur die allgemeinen Anschauungen über die Ästhetik von Shakespeares Werk verzeichnet, sondern auch eine Menge Aufsätze und Bücher über einzelne Dramen. Dadurch verliert man aber den Faden der Entwicklung, und es geht hin und her von einem Lustspiel zum allgemeinen Urteil, dann wieder zu zwei Trauerspielen oder der Einstellung einer Historie. Vielleicht war der Plan des Buches doch zu kühn, und es wäre besser gewesen, etwa eine Geschichte der Hamlet Kritik oder der ästhetischen Beurteilung von Shakespeares Historien zu versuchen und erst nach solchen Vorarbeiten an die Zusammenfassung heranzugehen. Immerhin hat auch diese reichhaltige Materialsammlung ihre Reize: sie zeigt, wie jeder Zeitabschnitt in Shakespeare seine eigenen Anschauungen wiederfindet. Allerdings stört auch hier, daß die Bücher (besonders die deutschen) nach dem Erscheinungs-, nicht dem Entstehungsjahr eingefügt sind. Man wird natürlich den Vorträgen von F. Th. Vischer nicht gerecht, wenn man sie 1899 datiert. Aber auch Schücking wird nach der englischen Übersetzung, also mehrere Jahre zu spät, eingereiht. Richard Sievers wird mit seinem großen Namensvetter Eduard verwechselt: derartiges läßt bedauern, daß die Autoren nicht irgendwie in ihrer Bedeutung charakterisiert wurden. So ist das Werk zwar im einzelnen recht wertvoll, aber in der ganzen Anlage nicht ganz gelungen.

Wolfgang Keller

G. Wilson Knight, *The Imperial Theme. Further Interpretations of Shakespeare's Tragedies including the Roman Plays*. Oxford University Press, London. Humphrey Milford, 1931. IX u. 367 S. (12 s. 6 d.)

Nach kurzer Frist läßt der Verf. auf seine Studie über den mystischen Symbolismus Shakespeares und auf die Essayreihe *The Wheel of Fire* (vgl. Jb. 67, 84—85) eine Gruppe ergänzender und weiterleitender Aufsätze folgen, die sich vorwiegend mit der Thematik des «Lebens» beschäftigen, worunter K. das Bejahende, Optimistische bei Shakespeare versteht, Vorwürfe, die durchweg mit Bildreflexen der Helligkeit, des Glanzes, der Freude verbunden sind. Er hat auch mit diesem Werke sein selbstgestecktes Ziel noch nicht ganz erreicht. Das Vorwort stellt als Kronung des Baues eine Untersuchung über den «Sturm» in Aussicht, in der vermutlich um letzte Entschleierungen und endgültige Synthese der Symbolsprache gerungen werden wird¹⁾, ist doch 'tempest' — disorder im Gegensatz zu 'music' — order eines der Leitsymbole der Knightschen Betrachtungs- und Deutungsweise. Der vorliegende Band beginnt mit einer Darlegung der 'Imaginative Interpretation', der Methode des Verfassers. Der Begriff ist nicht leicht zu übersetzen. Wir dürfen vielleicht sagen: Sinndeutung durch Bilder, durch Symbolwerte. Auf dieser theoretischen Grundlage ruhen folgende Aufsätze: *The Torch of Life. An Essay on Julius Caesar*, *The Eroticism of Julius Caesar*, *Rose of May. An Essay on Life-Themes in Hamlet*, *The Milk of Concord. An Essay on Life-Themes in Macbeth*, *The Royal Occupation. An Essay on Coriolanus*, *The Transcendental Humanism of Antony and Cleopatra*, *The Diadem of Love. An Essay on Antony and Cleopatra, Macbeth and Antony and Cleopatra*, *A Note on Antony and Cleopatra*, *The Prophetic Soul. A Note on Richard II.*

¹⁾ S. eine Notiz in Times Literary Supplement, 1932, S. 919.

V V, 1—66 Aus der Vielfältigkeit der Gegenstände hebt sich als überragender Mittelpunkt «Antonius und Cleopatra» heraus, the Everest of Shakespearean drama, wie der Verf das große Drama mit eindrucksvollem Bilde bezeichnet. Alle Strahlen vereinigen sich in ihm, die Grundsymbole 'war' und 'love' finden in ihm ihre erschöpfendste Abwandlung, sodaß die «Liebe» im Opfertod des Heldenpaares über alle ablenkenden und widerstreitenden Mächte den Sieg davonträgt. Der Dichter mußte die Finsternisse des ewigen Nein durchleuchten haben, um die Quelle des Lichts erfassen und gestaltend nutzbar machen zu können. So wenigstens deutet, unter dem Zwang seiner Symbollehre, K den Erkenntnisprozeß, der aus dem Weltbild der großen Tragödien zu den letzten Befreiungen hinleitet: nicht im Chaos, sondern in der Ordnung ist das Endziel umschlossen. — Über manche Gewaltigkeiten, die sich aus dem an Mystik streifenden Deutungsverfahren ergeben und die, z. B. in dem «Hamlet»-Aufsatz, die durch die landläufige Interpretationsweise gewonnenen Auffassungen geradezu umkehren, soll hier nicht gestritten werden. Nicht jeder durfte es wagen, ein so eigenartiges Gedankengebäude nach Planen, die keinen Kompromiß zulassen, aufzurichten. Es bleibt der Eindruck eines feinen, tief durchdachten, aus künstlerischem Nachempfinden geformten Werkes, dessen literarischem Zauber man sich bereitwillig hingibt. Stilistisch bereitet es mit seiner schwingenden, durchgefeilten, beherrschten Sprache reinsten Genuß, nur selten stört der Gleichtakt jambisch durchrhythmisierten Gänge (so etwa S 265 und 273 Mitte). In vielem wird man an Gundolfs «Shakespeare» erinnert, an seine Vorzüge wie an seine Schwächen. Beider Werke gehören in ihrer Forderung des Erfassens der Dramen aus der Totalität ihrer Erscheinung heraus demselben geistigen Bezirk an, der nicht verschwindet, wenn man ihn rational befiehlt. Bücher wie das vorliegende fordern auch die Gegner. Wir können sie nicht ausschalten und nicht entbehren. Daß sich der Aufsatz von Clemen über «Shakespeare und das Königtum» (S 56—79 des vorliegenden Bandes) auf ähnlichen Bahnen bewegt, ist ein Zufall, der beachtet zu werden verdient.

Gottingen

Hans Hecht

Zeitschriftenschau.

Von

Bernhard Beckmann und Hubert Pollert

I Shakespeares Leben

Der Mountjoy-Prozeß

J C Whitebrook bringt einige ergänzende Nachrichten zu dem Prozeß, den Christopher Mountjoy, der Perückenmacher, bei dem Shakespeare Wohnung genommen hatte, mit seinem Schwiegersohn um die Mitgift seiner Tochter führte, ebenso über die weiteren Schicksale des Mannes und seiner Erbschaft (Notes and Queries 162 [1982] p 98) A Ransford untersucht (ebda Bd 161, p 298, 309) den Stammbaum der Familie John Halls, des Schwiegersohns Shakespeares, und verwandter Familien

Der Name Shakespeare

Aus der lauthohen Betrachtung einer Reihe von Orts- und Personennamen folgert John Morris (Journ of Engl and Germ Philol 80 [1981], p 578), daß der Name Shakespeare auf Saxbær (Saxis Bauernhof), was dem Ortsnamen Saxby entspricht, zurückzuführen ist und nichts mit «Schüttelspeer» oder «Drawsword» — wie J Q Adams will — zu tun hat

II Shakespeares Nachleben

Goethe und Shakespeare

Shakespeare in der Blickwelt Goethes, das ist, inhaltlich kurzgefaßt, das Thema eines Aufsatzes von Helene Richter In großen Linien legt sie dar, wie Goethe den großen Engländer sah, wie er ihn verstand und — nicht verstand (D neuer Spr 40 [1982], p 129)

Hazlitt und Shakespeare

Harry T Baker würdigt warm, aber nicht unkritisch, die Bedeutung Hazlitts für das Bekanntwerden Shakespeares und entwirft dabei ein lebendiges Bild von den kritischen Fähigkeiten Hazlitts (Publ Mod Lang Assoc 47 [1982], p 191)

Shakespeare in der deutschen Schule

Max Draber macht Vorschläge für die Behandlung Shakespeares auf der Schule (Neuphilol Monatsschr 3 [1982], p 199) Die Betrachtung einzelner Dramen im Deutschunterricht kann nicht als Ersatz für die Lektüre des Ori-

gnals im englischen Unterricht gelten, da der Germanist seiner Behandlung andere Gesichtspunkte zugrunde legt als der Anglist. Der Verfasser spricht dann über das Ausmaß der Shakespeare-Lektüre und über die methodische Behandlung.

Shakespeare Aufführungen in modernem Kostüm

A. K. Chesterton erhebt berechtigten Einspruch gegen die Aufführung Shakespearescher Dramen in modernem Gewande. Sind die Werke des Dichters, besonders die großen Schöpfungen, in ihrem geistigen Gehalt auch bis zu einem gewissen Grade zeitlose Menschheitsdichtungen, so bleibt doch zu bedenken, daß die Atmosphäre eines jeden Dramas, die Problematik der Handlung, so weit zeitgebunden ist, daß es absurd wirkt, wenn man sie in der Art moderner Gesellschaftsstücke darbietet. Was in der römischen Welt, in der Umgebung Hamlets problematisch wirkt, braucht es nicht heute zu sein und umgekehrt (Shakesp Review, Stratford, 1 [1928], p. 79).

III Allgemeines zu Shakespeares Werken

Shakespeare und das Christentum

Guy Boas spricht über Shakespeares Verhältnis zum Christentum. Der Dichter schafft in einer von Glaubenskämpfen erfüllten Zeit keinen typisch religiösen Charakter. Er kummert sich nicht um das Transzendente im kirchlichen Sinne, aber er läßt uns nie im Zweifel darüber, was ihm als Recht und Unrecht erscheint und bewegt sich damit in dem Bereich der Normen christlicher Welt- und Lebensauffassung (Shakesp Review, Stratford, 1 [1928], p. 90).

Shakespeare und die bildende Kunst

Margaret Farrand Thorp vermißt eine Untersuchung über Shakespeares Verhältnis zu den bildenden Künsten — die neueren Arbeiten über diese Frage scheinen der Verfasserin noch nicht bekannt gewesen zu sein. Sie findet in den Dramen des Dichters 12 Anspielungen auf wirkliche Gemälde, diese Kunstwerke stehen in keiner inneren Beziehung zu der dramatischen Handlung. Die für die Zeit charakteristische Vorliebe für Schmuck teilt Shakespeare nicht. An Skulpturen erwähnt er, abgesehen von «As You Like It» IV, 1, 153, nur Grabdenkmäler, Gedenkbilder. Die Kunst interessiert ihn so weit, wie sie den menschlichen Charakter angeht, in kunsttechnischen, kunsttheoretischen und ästhetischen Fragen verrät er «wenig Kenntnis und noch weniger Geschmack» (Publ. Mod. Lang. Assoc. 46 [1931], p. 672).

Shakespeare und die Blumen

Früheren Untersuchungen über Blumenwelt und Folklore bei Shakespeare fügt F. G. Savage einige Bemerkungen über die Vogelwelt in den Werken des Dichters bei (Shakesp Review, Stratford, 1 [1928], p. 139).

Das Übernatürliche bei Shakespeare

Das Übernatürliche bei Shakespeare, wie es sich in Wahrsagern, Hexen, Geistern und Ereignissen von Vorbedeutung manifestiert, zwingt niemals den

Gang der Handlung in eine andere Richtung, es ist stets nur ein zum Handlungsverlauf hinzukommendes Akzidenz. Der Einfluß der überirdischen Mächte geht nur über die lebenden Personen, die aber auch ihnen gegenüber freie Selbstbestimmung behalten. Die Geister sind als reale Existenzen gedacht und dem Bedürfnisse des Publikums entsprechend eingefügt. Sie repräsentieren, wie im Macbeth, Caesar, Richard III., das moralische Gesetz, dem man sich nicht ungestraft widersetzen darf (F. T. Wood in *Revue Anglo-Américaine* 9 [1931/32], p. 200).

Shakespeares und das Bogenschießen

C. M. Webster verbreitet sich in *Notes and Queries* 162 (1932) p. 200 über Shakespeares Kenntnis des Bogenschießens und die Verwendung entsprechender Fachbezeichnungen, indem er besonders LLL IV 1 und des Friedensrichters Bericht vom trefflichen Bogenschützen «Old Double» (2. Heinrich IV. 3, 2, 45) heranzieht.

Shakespeares Sprache

Shakespeare verwendet zur Belebung des Dialoges und zur Charakterisierung der seelischen Vorgänge häufig das Versprechen der Personen. S. A. Tannenbaum stellt die einschlägigen Stellen zusammen und zeigt, wie gelegentlich unberechtigterweise an ihnen konzipiert worden ist (*Shakesp. Assoc. Bulletin* 6 [1930], p. 26).

Die Form des Schwures enthält bei Shakespeare häufig einen heiligen Namen, dieser ist jeweils der Situation angepaßt oder entspricht den historischen Verhältnissen (R. W. Babcock in *Shakesp. Assoc. Bulletin* 6 [1930], p. 86).

Die Verbindung «God and good man» bei Shakespeare ist altenglisch und mittelhochdeutsch nachweisbar und begegnet auch in den skandinavischen Sprachen (C. T. Omons in *Times Literary Suppl.* [1931], p. 621).

Vers und Prosa bei Shakespeare

Von Walzels Gedankengängen über Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters herkommend, versucht Magdalene Klein (*Anglia* 56 [1932], p. 69), an den großen Tragödien «Macbeth», «Othello», «Lear», «Hamlet» nachzuweisen, daß in ihnen «die Gestalt nur der angemessene Ausdruck des Gehalts» ist, daß sie als Tragödien neben manchen überindividuellen Wesensmerkmalen durchaus individuelle Formung zeigen, die der angemessene Ausdruck des durch die Helden verkörperten Gehalts ist. Grundlegend für die Arbeit der Verfasserin ist das von ihr in ihrer Schrift «Shakespeares dramatisches Formgesetz», München 1930 (vgl. *Sh. Jb.* 1930) aufgestellte Gesetz, daß der im «eigenen Sein gebundene Mensch», der im Verhältnis zu seiner Umwelt oder zu seinem eigenen Ich eine Spannung im dramatischen Raum hervorruft, im Blankvers spricht, während die Prosa die Ausdrucksform des «gelockerten Menschen» ist. In der Art und Häufigkeit des Wechsels von Gespanntsein und Gelockertsein, von Gebundenheit und Gelöstheit, spiegelt sich das Individuelle des Gehalts [Vgl. dazu die Dissertation von Bernh. Scherer über Vers und Prosa bei den jüngeren Zeitgenossen Shakespeares, Münster 1932].

A. Y. Fisher bringt eine Sammlung rhythmischer Prosastellen aus Shake-

speares Komodien Sie soll Anregung sein zu einer umfassenderen Untersuchung, die Schlüsse auf eine laufende Entwicklung der Prosabehandlung bei Shakespeare und auf chronologische Verhältnisse erbringen konnte (*Revue Anglo-Améric* 9 [1931], p 41)

Charles A Langworthy berichtet im Überblick über die von ihm unternommenen Versuche, das Verhältnis der Verseinheit zur Satzeinheit in Shakespeares Dramen zahlenmäßig festzulegen Mit Hilfe seiner Analysen unternimmt er es dann, einzelne Werke auf ihre Zugehörigkeit zu einer bestimmten Schaffensperiode des Dichters zu prüfen Durch weitere Untersuchungen, die auf Shakespeares Zeitgenossen, besonders auf Beaumont und Fletcher, ausgedehnt werden sollen, denkt er auch die Frage der Verfasserschaft der Dramen der Lösung näher bringen zu können (*Publ Mod Lang Assoc* 46 [1931], p 788)

Eine Nachprüfung der Ergebnisse der Fleayschen Linienzahlung in Shakespeares Dramen bot Alfred Hart den Antrieb, alle Stücke erneut durchzuzählen, und zwar sowohl die Vers wie die Prosapartien Hart betont, daß eine solche Zahlung erst dann zuverlässig wird, wenn man dabei, da gerade der Druck der Prosa in den verschiedenen Ausgaben immer einen wechselnden Raum einnimmt, sich entschließt, die Zeilen der dramatischen Prosa so abzumessen, daß sie in ihrem Wortbestand der Blankverszeile möglichst gleichkommen Das Bild, das der Verfasser, seinem Grundsatz folgend, gewinnt, weicht von den früheren Zählungen, auch von den bei Sir E K Chambers angeführten Zahlen, beträchtlich ab, am stärksten natürlich dort, wo es sich um die Prosaabschnitte handelt (*Rev of Engl Stud* 8 [1932], p 19)

Shakespeare und Wilsons «Arte of Rhetorique»

In seiner Untersuchung des Verhältnisses Shakespeares zu Wilson hebt Hardin Craig den zweifelhaften Wert der Quellennachweise im allgemeinen hervor (*Stud in Philol* 28 [1931], p 86) Alle bisher beigebrachten Parallelen reichen zu einem sicheren Nachweis für die Abhängigkeit Shakespeares und die Einengung gerade auf Wilson nicht hin Die Differenz ist trotz allem noch recht groß, oder der Gedanke und seine Form ist Allgemeingut der Zeit Nur allgemeine Erwägungen führen zur Annahme, daß Shakespeare Wilson kannte — Zu dem gleichen prinzipiellen Ergebnis kommt G C Taylor (ebda) S 120, wo er davor warnt, aus gleichem Gedankengut bei Shakespeare und Wilson auf unmittelbare Abhängigkeit zu schließen

IV Einzelne Werke Shakespeares

Verlorene Liebesmüß

Wenn Shakespeare in dem Lustspiel und in den Sonetten 127 und 132 als Lobredner der schwarzen Augen auftritt, so kann nach A Trampe Böttker daraus nicht geschlossen werden, daß persönliche Erlebnisse des Dichters dem zugrunde liegen, sondern es ist einfach ein Zugeständnis an den Zeitgeschmack, der durch die französische Sonettdichtung, mit der Shakespeare mehr als oberflächlich bekannt gewesen sein muß, beeinflusst ist An anderen Stellen erscheint der Dichter wieder traditionell als Freund der grauen Augen Besitzt der Held oder die Heldin grüne Augen, wie z B in «Rom u Jul» III, 5, 220—223, «Sommernachtstr» V, 1, 342, so ist darin wohl eine Anpassung an die landläufige

Übersetzung des falsch verstandenen französischen oeil verd zu sehen (Festschr f Hjalmar Falk [Oslo 1927], p 351)

Heinrich VI

Zu voreilig übertrag nach R A Law (Studies in Philology 28 [1931], p 99) P Alexander in seinem Buche «Shakespeare's Henry VI and Richard III» die Ergebnisse seiner Untersuchung über das Verhältnis der Folio- und Quartoausgabe «Heinrichs VI» auch auf andere Dramen Shakespeares und nimmt auch ungewisse und irrgie Vermutungen als gesichert hin So ist z B die alleinige Autorschaft Shakespeares für jedes seiner frühen Stücke nicht erwiesen, noch weniger, daß er als Lehrer tätig war und mit dieser seiner Berufstätigkeit die Themen der frühen Werke, wie der «Komodie der Irrungen» und «Titus Andronikus», zusammenhängen Sie setzen Bekanntschaft mit der Bühne voraus und dürfen nicht in die erste Zeit des Londoner Aufenthaltes oder gar beträchtlich davor — P Alexander denkt an die Zeit um 1586 — verlegt werden

«Romeo und Julia»

Robert Adger Law berichtet über das Ergebnis seiner Untersuchung der Abweichungen Shakespeares von Brookes Erzählung Die stärksten Änderungen betreffen die Charaktere der Nebenpersonen, die zum Teil erst unter den Händen des Dichters dramatisches Leben gewinnen Um keine Situation erfinden zu müssen, formt er III, 1 mit Hilfe derselben Momente, die er bereits in I, 1 gebraucht hat, Ähnliches zeigt sich in II, 5 und III, 2 Zum Schluß versucht Law, die sprachlichen Anklänge des Dramas an die Quellenerzählung zu klassifizieren (Univ of Texas Stud in English, No 9 [1929], p 86)

Die vielfältigen Wechselbeziehungen zwischen den Sonetten Shakespeares und «Romeo und Julia» sind bekannt Ähnlich parallel sind die Dinge gelagert in der Schlußszene von «Romeo und Julia» I und in der entsprechenden Schlußszene des I Aktes von «Heinrich VIII», was allerdings, bei dem Fehlen von Anknüpfungsmöglichkeiten in den Quellen zu dem letzteren Drama, nicht als untrügliches Kriterium für die Verfasserschaft Shakespeares anzusehen ist (Univ of Texas Stud in English, No 9 [1929], p 82)

Sommernachts Traum

H G Sear bietet einen kleinen Beitrag zu dem Thema Shakespeares Dichtungen in der Musik und befaßt sich darin außer mit Mendelssohns Komposition zum «Sommernachts Traum» mit den Vertonungen von Berlioz (Shakesp Review, Stratford, 1 [1928], p 136)

Kaufmann von Venedig

Das Motiv der Forderung von einem Pfund Menschenfleisch findet sich nicht nur im Drama Shakespeares und seinen Quellen, sondern auch in einem dänischen «Volksbuch» und in zwei isländischen «Sagas», worauf Margaret Schlauch aufmerksam macht Das dänische Volksbuch beschreibt Ereignisse aus dem 17 Jahrhundert, in denen die Erzählung von dem Pfund Fleisch mit der mittelalterlichen Erzählung von der keuschen Frau und den drei Liebhabern verknüpft wird

Die isländischen Sagen lehnen sich an das danische Volksbuch an, wenn auch nicht direkt. Wahrscheinlich stehen sie einer deutschen Fassung, auf die auch wohl die danische Version zurückzuführen ist, näher, wie Wortformen zeigen. Interessant ist das Lokal- und Zeitkolorit der Sagen, deren Elemente auf dem üblichen Handelswege vom Orient, von Indien und Persien her, nach Skandinavien gelangten (Journ of Engl and Germ Philol 30 [1931], p 348).

Richard II

Evelyn May Albright setzt ihre Kontroverse mit R. Heffner (vgl. Sh.-Jb 67, p 105) über die Frage, welche Bedeutung Shakespeares «Richard II» in der Essex-Verschwörung gespielt hat, fort. Unter kritischer Ablehnung des angezogenen Aufsatzes von Heffner und unter Berufung auf andere Arbeiten, die, unabhängig von ihr, im Grundsätzlichen mit ihr übereinstimmen, betont sie u. a., daß sie nie die Absicht geäußert habe, daß Shakespeare sein Drama für die Verschwörung geschrieben habe, wohl aber, daß sie nicht daran zweifle, daß der Dichter durch das Bild des schwachen Königs indirekt auf das Verantwortungsbewußtsein des Hofes habe wirken wollen (Publ. Mod. Lang. Assoc. 46 [1931], p 694).

Heinrich V

An der Hand einer Untersuchung der Bühnenanweisungen in der 1. Quarto und in der Folio glaubt Barbara Damon Simson nachweisen zu können, daß die 1. Quarto ein Druck nach einer gekürzten Bühnenausgabe, wahrscheinlich einer Abschrift ist, die für den Souffleur hergestellt war. Die Abweichungen zwischen dem Text der Quarto und der Folio erklären sich u. a. aus der Handschrift des Dichters und des Abschreibers, aus der Tätigkeit des Bühnenbearbeiters und des Druckers (Philol. Quart. 11 [1932], p 39).

Eine Gegenüberstellung des Textes «Heinrich V» IV 1, 106 («the king is but a man») mit der englischen Übersetzung Montaignes durch Florio und der französischen Fassung (1. Buch, Kap. 42) zeigt Anklänge in Inhalt und Ausdruck, und zwar mehr an die englische Übersetzung als an den französischen Originaltext. Shakespeare scheint die Übertragung schon vor der Drucklegung, also schon 1599 gekannt zu haben (M. May in Revue Anglo-Améric. 9 [1931/32], p 109).

Hamlet

Den Datierungsversuch von Boas lehnt Henry David Gray ab. Er versucht aus dem Schrifttum der Zeit Shakespeares nachzuweisen, daß der Dichter sein Drama im Sommer oder Herbst 1601 schrieb und herausbrachte (Journ of Engl and Germ Philol 31 [1932], p 51).

Mit der nachgelassenen Schrift von Leon Kellner, Erläuterungen und Textverbesserungen zu 14 Dramen Shakespeares, herausg. von Walter Ebisch, Leipzig, Tauchnitz 1931, beschäftigt sich B. A. P. van Dam in einem Aufsatz in den English Studies, Amsterdam, 14 [1932], o. S. van Dam wählt aus der Reihe der besprochenen Dramen für seine kritische Nachprüfung den «Hamlet» aus. Er ergänzt Kellner nach der Seite der Prosodie und — im Sinne seiner eigenen Ausgabe — der Textüberlieferung, und betont besonders die Psychologie der Druckfehler und die Aufführungsverhältnisse der Zeit.

Im *Journ of Engl and Germ Phil* (31 [1932], p 27) beschäftigt sich Walter A Reichart mit dem Versuch von Gerhart Hauptmann, Shakespeares «Hamlet» für die Bühne der Gegenwart zu bearbeiten (Aufführung 1927 in Dresden)

Maß für Maß

H N Fairchild zeigt das Widerspruchsvolle im Charakter Angelos Das Bild im ersten und zweiten Akte schließt sich an die Gestalt des Promos an, im dritten bis fünften Akte zeigt sich der Einfluß der Mariana-Handlung, die zu einer veränderten Charakterzeichnung zwang (Shakesp Assoc Bulletin 6 [1930], p 53)

Othello

Starkste Lebenswahrheit ist das Kennzeichen aller Gestalten in Shakespeares Dramen Bildet Jago eine Ausnahme davon oder nicht? John W Draper stellt sich der landläufigen Auffassung, daß Jago nicht mehr dem Menschenreich zuzuzählen ist, entgegen Wer sich ein weites und tiefes Bild der elisabethanischen Zeit verschafft, wird, nach dem Verfasser, zugeben, daß Jago keine konstruierte Bühnenfigur ist Den anderen Personen des Dramas hat Jago immer als tapferer Soldat und Kamerad, als ein Ehrenmann gegolten Nach der Auffassung der Zeit ist es sein gutes Recht, ja seine Pflicht, für die Verletzung seiner persönlichen und beruflichen Ehre sich zu rachen Seinem Vorgesetzten Othello kann er nicht mit der Waffe entgegentreten Auf dem Rechtswege wird er keine Suhne finden So bleiben ihm nur die dunklen Wege der Rache, die modernem Rechtsempfinden widersprechen, nach dem Ehrenkodex jener Zeit aber erlaubt sind Ebenso wie Othello verteidigt Jago seine Ehre, wenn auch auf einer tiefer gelegenen Ebene (Publ Mod Lang Assoc 46 [1931], p 724)

Lear

Zu dem ratselhaften Fragemotiv im «King Lear» bietet Lorenz Morsbach einen neuen Deutungsversuch Nachdem er verschiedene bisherige Kommentierungsversuche gegenübergestellt hat, betont er, daß bei der Interpretation nicht die Quellen bzw Vorlagen, sondern nur der überlieferte Text des Dichters entscheidend sein könne In diesem Falle gewinnen die Quellen erst bei der Rückschau Wert Es steht für Morsbach fest, daß der Text des Stückes in der Folio von 1623 am besten überliefert ist Des weiteren zeigt er, wie Shakespeare das uralte Märchenmotiv vertieft und ihm dramatische Triebkraft eingefloßt hat (Nachr v d Gesellsch d Wissensch z Göttingen [1930])

Timon

Die Besprechung einer Aufführung des «Timon» in Stratford bietet A K Chesterton Anlaß, sich zu der schon von anderen ausgesprochenen Auffassung zu bekennen, daß das Drama aus inneren Gründen, die besonders in der Charakterzeichnung der Personen liegen, Shakespeare nicht als alleinigen Verfasser haben kann (Shakesp Review, Stratford, 1 [1928], p 105)

Cymbeline

Robert Adger Law vermeint eine bislang übersehene Analogie zwischen «Cymbeline» III, IV und «King Lear» III, V (vgl. Fischer, Shakespeares Quellen «King Lear») nachweisen zu können, wie er früher schon (Publ. Mod. Lang. Assoc. 27 [1912], p. 117) gezeigt hat, daß dieselbe Szene des alten Lear Dramas als Grundlage für «Richard III» I, IV gedient hat. In beiden Fällen ist es überraschend, wie souverän der Dichter Einzelheiten behandelt (Univ. of Texas Stud. in English, No. 7 [1927], p. 133).

Shakespeare scheint außer Boccaccio noch eine unbekannte englische Quelle für das Motiv von der Wette auf die Ehre der Frau gekannt zu haben, wie ein Vergleich mit der Erzählung «Frederic of Jennen» (W. F. Thrall in Stud. in Philol. 28 [1931], p. 106) zeigt.

Sturm

Otto Stoeßl schreibt eine feinsinnige sprachschöne Betrachtung über den «Sturm», in der er das Drama als eine Blüte tiefster Welt- und Lebensweisheit würdigt (Nationaltheater 1 [1932], p. 118).

Sonette

Es ist schon früher auf die Übereinstimmungen zwischen einer Äußerung von Biron in «Verlorene Liebesmüh» I, 1, 88—91 und einigen Zeilen im 116. Sonett hingedeutet worden. Thomas B. Stroup hat eine zweite Stelle in dem Stück (IV, 8, 229ff.) ausfindig gemacht, die, abgesehen von der stilistischen und verbalen Ähnlichkeit, zeigt, daß Biron's Rede sonettartig aufgebaut ist (Philol. Quart. 10 [1931], p. 308).

Die Mangelhaftigkeit der Ausgabe der Sonette von 1609 läßt nach Samuel A. Tannenbaum nur den Schluß zu, daß Shakespeare weder die Veröffentlichung noch den Druck überwachte. Dabei bleibt die Möglichkeit bestehen, daß Thomas Thorpe, der Herausgeber, das Manuskript des Dichters vor sich hatte. Ob dieser Text nach der Zeitmode in den neuen italienischen Schriftzügen geschrieben worden ist, oder ob die althergebrachten Buchstabenformen verwandt worden sind, das ist noch eine offene Frage. Der Verfasser entscheidet sich für die letztere Auffassung, da eine Prüfung bestimmter Textirrtümer in der Druckausgabe ihm keinen Zweifel darüber läßt, daß die Entstehung dieser Fehler nur dann verständlich wird, wenn man annimmt, daß das Manuskript in dem alten Duktus geschrieben war (Philol. Quart. 10 [1931], p. 398).

Lucrezia

Der Rachedurstige findet aus irgendwelchen Gründen nicht die Möglichkeit, die todbringende Waffe gegen den Gegner zu wenden, schafft seinem Zorn aber dadurch Luft, daß er das Bild des Verhaßten durchbohrt, verstummelt und zerfetzt. Das Thema, bisweilen durch Einflechten von Zügen uralten Volksaberglaubens vertieft, ist literarisch häufiger variiert worden. Fredson Thayer Bowers stellt einige Beispiele dafür zusammen: «The Noble Spanish Soldier», der vermutlich von Day nach dem nicht auf uns überkommenen Drama «The Spanish Fig» von Dekker und S. Rowley geschaffen wurde, Shakespeares «Lucrezia», Nashes «Christ's Teares over Jerusalem», Shirleys «Traitor», William Heminges «Fatal Contract» (Mod. Lang. Notes 47 [1932], p. 378).

V Das Drama zu Shakespeares Zeit

Die Bühne

Fletcher Collins sucht umrißhaft ein Bild des Theaters zur Zeit Shakespeares, das entgegen der traditionellen Meinung nach seinem Urteil nicht auf die Verhältnisse des Wirtshaushofes zurückgeht, sondern auf die Hallen der großen Adelsitze und Stadthäuser, zu geben. Er folgert dabei so: Burbage war als Führer der Truppe Leicesters mit den Spielverhältnissen in den Tudor-Halls sehr vertraut und wird beim Bau des ersten festen Theaters fraglos das Bühnentechnische von dort übernommen haben. Langley ist beim Bau des Swan-Theaters dem Beispiel des erfahrenen Burbage gefolgt. Darum darf von der von Johannes de Witt 1596 entworfenen Skizze des Swan Theaters mit ziemlicher Sicherheit angenommen werden, daß sie ein zuverlässiges Bild des elisabethanischen Theaters gibt (Philol. Quart. 10 [1931], p. 818).

Die Testamente von John Bentley, einem Mitglied der Königintruppe, und Thomas Towne, der erst Mitglied der Admiralstruppe und dann der Truppe des Prinzen Heinrich war, sind kulturgeschichtlich reizvolle Bilder aus der Geschichte des elisabethanischen Theaters (Gerald Eades Bentley in *Mod. Philol.* 29 [1931], p. 110).

Druck der Dramen

R. B. McKerrows Vortrag vor der Bibliographischen Gesellschaft (*Library* 12 [1931], p. 253) geht von dem Unterschiede zwischen der fehlerhaften Wiedergabe von Dramentexten und dem getreuen Abdruck sonstiger Literaturdenkmäler aus. Bei Dramen war die Herstellung eines sauberen lesbaren Textes erforderlich, weil er nur so dem Zensor vorgelegt werden und auch für die Aufführung leichter verwendet werden konnte, deshalb ließen die Autoren ihre Stücke nachweislich durch berufsmäßige Abschreiber kopieren. Diese Kopie blieb in den Händen der Schauspielertruppe. Sie trug das Zeichen der Zulassung und die Randglossen für die Aufführung. Bei einer späteren Drucklegung genugte auch eine weniger lesbare Fassung, denn der Zensor forderte in diesem Falle keine besondere Reinschrift, da das Werk bereits für die Aufführung genehmigt war. So war der Anlaß für die fehlerhafte Wiedergabe gegeben. Die Zahl der Drucke, die trotzdem auf Bühnenmanuskripten fußen, ist außerordentlich gering, weit geringer, als man gewöhnlich annimmt. Die Indizien für eine solche Herkunft sind meistens überschätzt worden.

Wahnsinnige auf der Bühne

Manche Scherze der Spaßmacher der Zeit um 1600 besitzen heute noch Anziehungskraft. Geisteskrankheit wird jedoch im Gegensatz zu jener Zeit auch im anspruchslosen Vorstadtstück nicht mehr als komisch empfunden. Wahnsinnszenen waren z. B. ein fester Bestandteil bei Aufführungen im Stil der *commedia dell'arte*. Ähnliche Erscheinungen weist Louis B. Wright im Anschluß an Peers, *Elizabethan Drama and its Mad Folk* (Cambridge 1914), in Stücken von Dekker, Drayton, Wilson, Webster, Fletcher, Rowley nach. Zuweilen führen Narren bzw. Narrinnen Tänze, eine Art «Maske» auf, selbst in ernstesten Stücken, nur um dem Lachbedürfnis des Volkes entgegenzukommen.

Nicht selten fehlt den Wahnsinnsszenen jede Beziehung zum Text (Journ of Engl and Germ Philol 30 [1981], p 48)

Bales «King John»

C E Cason hat 1928 34 bisher unbekannte Zeilen von Bales «Kynge Johan» veröffentlicht und kommentiert (Journ of Engl and Germ Philol 27 [1928], p 42) J H P Pafford beschränkt sich in seinem Aufsatz, der an Cason anknüpft, im wesentlichen auf zwei Feststellungen Der volle Text des Stuckes wurde im Verlauf des Jahres durch die Malone Society herausgebracht Cason sind bei seiner Veröffentlichung Lese- und Druckfehler unterlaufen (Journ of Engl and Germ Philol 30 [1981], p 176)

Gorboduc

Nachdem die politische Tendenz in den von Sackville geschaffenen beiden letzten Akten von «Gorboduc» mehrfach hervorgehoben worden ist, glaubt S A Small die gleichen Absichten in Nortons Anteil, den drei ersten Akten, feststellen zu können (Publ Mod Lang Assoc 46 [1981], p 641) Durch die Berufung auf moralische Gründe sucht Norton, der puritanische Dichter, Elisabeth darauf aufmerksam zu machen, daß sie als Herrscherin im Interesse des öffentlichen Wohls auf den Rat der Staatsmänner hören müsse

Peele

Die Kette von Widersprüchen im Text, in der Charakterzeichnung, in der Motivation der Handlung in Peeles «David und Bethsabe» fordert immer neue Erklärungsversuche heraus Arthur M Sampley hofft durch folgende Theoreme die Unklarheiten beseitigen zu können Peele schrieb das Stuck zuerst als funktakte Liebestragodie mit David, Bethsabe und Absolon im Mittelpunkt, das Liebesproblem stand im Vordergrund Der Text schloß ab mit dem 2 Chor der heutigen Fassung Als der Dichter das Stuck für die Bühne, nach 1592 in der Eile auch für die Aufführungen in der Provinz bearbeitete, fielen einzelne Partien Eine Reihe von Szenen wurde zusammengestrichen Später erlitt der Text weitere Verstümmelungen, so daß Peele sich genotigt sah, sein Werk erneut zu überarbeiten, um es zu retten Dadurch entstanden neue Unstimmigkeiten, die in der Druckerei durch das Nebeneinanderbestehen verschiedener Fassungen vermehrt wurden (Publ Mod Lang Assoc 46 [1981], p 659)

R Greene

Die 1921 von Swaen für die Malone Society veranstaltete Ausgabe von R Greenes «James IV» wird von B A P van Dam in ihren Verspartien auf Druckfehler untersucht In ihrer Zahl und Eigenart kann er sich diese nur so erklären, daß dem Erstdruck ein Bühnenbuch zugrunde lag Anschließend daran — der Verfasser sieht darn wohl seine Hauptaufgabe — kehrt er zu seiner bereits früher geäußerten Auffassung zurück, daß eine unbefangene Prüfung der unregelmäßigen Verse in den besten Shakespeare-Texten, ähnlich wie bei Greenes Drama, zeigt, daß die Drucke auf Bühnentexte, wie sie sich in den Händen des Souffleurs befanden, zurückgehen, daß die Unregelmäßigkeiten nicht vom Dichter beabsichtigt sind, und daß die Regelmäßigkeit ohne sinnverletzende

Auslassungen bzw. Ergänzungen leicht wieder herzustellen ist (Engl. Stud., Amsterdam, 14 [1982], p. 97)

Thomas Lodge

Daß Thomas Lodge in seinen Dichtungen recht ausgiebig seine Quellen ausgeschrieben hat, ist bekannt. Nun legt Alice Walker dar, daß Lodge in seinen Prosafugschriften ebenso unbedenklich über sein Quellenmaterial verfügte, dabei wird zugleich deutlich, wie umfangreich die Belesenheit des Dichters war (Rev. of Engl. Stud. 8 [1982], p. 264)

Ben Jonson

In einer grundlegenden Untersuchung von J. Q. Adams wird die Frage, ob die Gefangensetzung Jonsons und Chapmans wegen der Aufführung oder Drucklegung von *«Eastward Ho»* erfolgte, erneut angeschnitten. Prof. Adams entscheidet sich gegen E. K. Chambers und W. W. Greg für die Aufführung als Anlaß. Dazu zwingt eine genaue Prüfung der Ausdrucksweise in den Briefen Jonsons und Chapmans. Es ist auch wahrscheinlicher, daß der Spott auf die Schotten gerade auf der Bühne und besonders im Blackfriarstheater starke Wirkung hatte. Für den Druck war ordnungsgemäß die Lizenz eingeholt worden, sonstwegen wurde man auch den Drucker verantwortlich gemacht haben. Entscheidend aber bleibt die Form des gedruckten Textes. Schon im September 1605, auffallend schnell, erschien das Werk, was man schwerlich anders erklären kann, als daß die Autoren dadurch eine Rechtfertigung erhofften. Eine nähere Untersuchung zeigt aber, daß wir gar nicht im Besitze des Textes sind, der der Aufführung zugrunde gelegen hat. Eine Prüfung der Zeilenzahl auf A 2 v, A 3 r, A 4 v, C 1 v, C 2 r, besonders E 3 v, E 4 r zeigt deutlich, daß noch im Drucke Teile der Bühnenauffassung beseitigt wurden und zu einer ungewöhnlichen Zusammenpressung des Textes auf den verbliebenen Seiten zwangen. Die beiden bisher als anstoßig angenommenen Stellen würden für das Einschreiten der Behörde keine Erklärung geben (Stud. in Philol. 28 [1981], p. 689)

Oscar James Campbell zeigt, wieviel mehr Ähnlichkeit Ben Jonsons *«Epicoene»* im dramatischen Kern mit Aretinos Komödie *«Il Marescalco»* als mit der klassischen Quelle, mit Libanius und besonders mit Plautus, hat. Das Bekanntsein mit Aretino kann in dem England der Elisabeth nicht überraschen, vor allem nicht in dem Kreise der Satiriker, von Thomas Nashe angefangen bis zu Marston und Jonson (Publ. Mod. Lang. Assoc. 46 [1981], p. 752)

Durch eine vergleichende Gegenüberstellung von B. Jonsons *«Volpone»*, L. Tiecks *«Herr von Fuchs»* und E. Zolas *«Les Héritiers Rabourdin»* macht George W. Whiting sichtbar, daß Zola von Jonson kaum anders als in der Themawahl beeinflusst erscheint, daß er in der Handlungsführung und in der Charakterzeichnung durchaus eigene Wege geht, unabhängig von Jonson und im wesentlichen auch von der Tieckschen Bearbeitung, die sich enger an das englische Vorbild hält (Publ. Mod. Lang. Assoc. 46 [1981], p. 605)

Marston

Brettle gibt ergänzende bibliographische Bemerkungen, insbesondere zu den Ausgaben von *«The Scourge of Villanie»* (Library 12 [1981], p. 285)

Middleton

Nach anfänglichem Zögern hat sich E H C Oliphant dafür ausgesprochen, daß Thomas Middleton als Verfasser von «The Revenger's Tragedy» anzusehen sei. Wilbur D Dunkel schließt sich diesem Urteil an. In seinem Aufsatz (Publ Mod Lang Assoc 46 [1981], p 781) beschränkt er sich darauf, weiteres Beweismaterial zusammenzutragen, das deutlich macht, wie sehr die Tragödie in der Wortfugung und Gedankenführung wie auch im dramatischen Aufbau den anerkannten Dramen Middletons ähnelt.

Thomas Randolph

In einer Auseinandersetzung mit G C Moore Smith, der selbst 1929 Thomas Randolph noch als Verfasser der «Drinking Academy» ansah, die Dichtung 1980 aber nur noch als ein von Robert Baron stammendes Plagiat gelten lassen will, beharrt Hyder E Rollins auf seiner Behauptung, die er 1980 in der von ihm veranstalteten Ausgabe des Stückes bereits ausgesprochen hat, daß nur Randolph als Autor gelten kann. Er stützt sich dabei auf sprachliche und literarhistorische Beweismomente und auf die Schriftuntersuchung (Publ Mod Lang Assoc 46 [1981], p 786).

B M Wagner setzt die Aufführung von «The Concealed Pedlar» auf den 1. November 1627, auf Grund zweier örtlicher Anspielungen, die wohl in der handschriftlichen Fassung, nicht in den Drucken erschienen (Times Lit Suppl [1981], p 288).

Thomas Heywood

Die besondere Wirkung und eigenartige Behandlung des Ehebruchs in «A Woman Killed with Kindness» bespricht Yves Bescou in Revue Anglo-Améric 9 p 127. Der Zuhörer in der Zeit Shakespeares war gewohnt, den Frevel des Ehebruchs mit Blut geracht zu sehen. Hier dagegen fehlen alle brutalen Effekte, die Handlung gleitet ruhig und gedämpft dahin. Die Schuldigen sind keine Bosewichte, sie sind schwache Menschen, die den Lockungen der Sünde unterliegen und so nicht einmal das Mitgefühl des Zuschauers verlieren. Durch das Ganze zieht der Geist christlicher Versöhnung.

Massinger

Mark Eccles bringt biographische Ergänzungen zum Leben Arthur Massingers, des Vaters von Philipp Massinger (Times Lit Suppl [1981], p 564).

Sir Thomas Moore

Der Streit zwischen W W Greg und S A Tannenbaum über die Frage der Echtheit der handschriftlichen Eintragung des Namens «T Goodal» in das Manuskript des «Sir Thomas Moore» (vgl Sh -Jb 66 [1980], p 286 und 67 [1981], p 110) wird (in Publ Mod Lang Assoc 46 [1981], p 268) fortgesetzt. W W Greg weist die Behauptung Tannenbaums, daß die Eintragung eine Fälschung sei, unter Berufung auf mikroskopische, chemische und Lichtprüfungen der Schriftzüge zurück. Die Entgegnung Tannenbaums darauf ist als besondere Veröffentlichung in der Penny Press, New York, erschienen.

Fair Em

Es ist keine große Kunst, die Alwin Thaler zur Betrachtung heranzieht, sondern es sind die volkstümlichen dramatischen Spiele, die abseits der literarischen Welt durch wandernde Schauspieltruppen dargeboten wurden und die heute verstärkte Aufmerksamkeit verdienen, weil man hoffen darf, von ihnen aus die dramatische Kunst der Zeit Shakespeares hinsichtlich landschaftlicher Eigenheiten und geschichtlicher Bedingtheiten in neuem Lichte zu sehen. An der landlichen Komödie «Fair Em, die Müllerstochter von Manchester», sucht Thaler zu zeigen, wie er sich die literar und zeitgeschichtliche Ausschöpfung solch eines Gegenstandes denkt (Publ Mod Lang Assoc 46 [1931], p 647)

VI Nichtdramatische Literatur in Shakespeares Zeit

Sidney

In der Tudor Section der National Portrait Gallery in London hängt das Bildnis eines jungen Mannes, das Emma Marshall Denkinger zum Gegenstand einer Untersuchung macht, in der sie zu dem Schluß kommt, daß es sich um eine Darstellung von Sir Philip Sidney handelt (Publ Mod Lang Assoc 47 [1932], p 17)

Fulke Greville

Warner G Rice macht an der Schrift von Gerard Langbaine «An Account of the English Dramatick Poets» klar, wie unheilvoll es sein kann, wenn ein Literaturhistoriker voreilig Behauptungen über Beeinflussungen und Quellen aufstellt und damit den Grund zu traditionellen Irrtümern legt, wie z B in dem Falle von Fulke Grevilles «Alaham». Rice stellt jetzt fest, daß Greville das Reisebuch von Ludovico di Varthema (Rom 1510) und Senecas Tragodien benutzt hat (Journ of Engl and Germ Philol 30 [1931], p 179)

Spenser

Unter Hinweis auf T J P Harrisons Aufsatz über die Beziehungen zwischen Spenser und Sidney (in Publ Mod Lang Assoc 45 [1930], p 712) (vgl Sh -Jb 67, p 116f) macht J M Purcell auf eine von Harrison übersehene, nahezu gleichnamige zuverlässige Untersuchung von Mally Behler (im Archiv f d Stud d neueren Sprachen u Lit [1923—24], p 53) aufmerksam, die eigene Wege geht und zum Teil zu entgegengesetzten Feststellungen gelangt (Publ Mod Lang Assoc 46 [1931], p 940)

In der Frage der Datierung von Spensers «Mutability» kommt Josephine Waters Bennett nach einer sehr sorgfältigen Untersuchung von Gabriel Harveys «Letter-Book» entgegen der von E M Albright vertretenen Auffassung (vgl Sh Jb 66, p 239 und 67, p 118), daß Spenser die Gesänge vor 1580, also vor seiner Reise nach Irland schrieb, zu einem ablehnenden Ergebnis. Miß Albrights Theorie stützt sich auf die Überzeugung, daß die von ihr zitierten Briefe von Harvey an Spenser geschrieben sind. Es läßt sich nach J W Bennett aber nicht nachweisen, daß auch nur ein Brief an Spenser gerichtet ist (Mod Philol 29 [1931], p 163)

Die von C W Lemmi versuchte Sinndeutung von Spensers «Munopotmos» (vgl Sh -Jb 67 [1931], p 117) wird von Emma Marshall Denkinger, als in

manchen Punkten zu Widersprüchen führend, kritisch beleuchtet. Nach ihrer Auffassung läßt sich der Versuch, die Anspielungen in der Dichtung allegorisch erklären zu wollen, mit den geschichtlichen Tatsachen nicht vereinbaren (Publ Mod Lang Assoc 46 [1981], p 217) — In ähnlicher Weise tadelt Ernest A Strathmann (ebd p 940), daß Lemmi, um seine vorgefaßte Meinung erhärten zu können, durch Verallgemeinerungen, willkürliches Zusammenstellen von Textstellen und durch Konstruktion von historischen Tatsachen den Dingen Gewalt antut — Auch J M Purcell hält verschiedene Schlußfolgerungen Lemmis für übereilt und für geschichtlich nicht zureichend begründet (ebd p 945)

W H Welply gibt in einer längeren Artikelserie eine Übersicht über die biographischen und genealogischen Verhältnisse bei Spenser und seiner Familie (Notes and Queries 162 [1982], p 110ff)

Bacon

Der Aufsatz von Eleanor Dickinson Blodgett bringt keine neuen wissenschaftlichen Überraschungen, zeigt aber klar die starke inhaltliche Übereinstimmung zwischen Bacons Schilderung des Idealstaates und Campanellas «Sonnenstaat». Wenn auch die historischen Data, die für die direkte Beeinflussung der wahrscheinlich zwischen 1622 und 1624 erschienenen staatspolitischen Schrift des Kanzlers durch die 1628 in Frankfurt veröffentlichte Abhandlung des italienischen Dominikaners sprechen, nicht lückenlos erbracht sind, so läßt sich die Abhängigkeit aus inhaltlichen Gründen doch nicht bezweifeln. Eindrucksvoll wirkt der Nachweis der typisch englischen Färbung der Ideen, die sich trotz der literarischen Bedingtheit in der Schrift Bacons zeigt (Publ Mod Lang Assoc 46 [1981], p 768)

VII Zeitkultur

In seiner Tübinger Antrittsvorlesung (1929) entwirft Walter F Schirmer eine Überschau über die geistesgeschichtlichen Grundlagen der englischen Barockliteratur, als deren Eckgestalten er Shakespeare und Dryden sieht. Nach Schirmer ist das 17. Jahrhundert geistesgeschichtlich gekennzeichnet als eine Zeit der Loslösung von der antik empfindenden elisabethanischen Renaissance und des Anbruchs einer Periode des Dualismus, in der der alte Menschheitskampf zwischen diesselts und jenseits gerichteter Weltauffassung wieder anhebt (Germ Rom Monatsschr 19 [1981], p 278)

Louis B Wright stellt in Stud in Philol 28 (1981) p 189ff Textstellen zusammen, die zeigen, wie weit die Kunst des Lesens unter den Frauen in elisabethanischer Zeit verbreitet war. Das Bedürfnis wurde gesteigert durch das Drängen der Puritaner auf die Lesung der Bibel. Gelesen wurde vornehmlich religiöse Literatur, aber auch Werke mehr praktischer Art, wie Bücher der Koch- und Heilkunst. Liebeserzählungen, auch schlupfriger Art, fehlten nicht. Die Autoren kamen diesem Lesebedürfnis bewußt entgegen.

Theaterschau.

«Maß für Maß» im Burgtheater

Von

Helene Richter¹⁾.

Am 13 März 1902 erlebte «Maß für Maß» seine Erstaufführung im Burgtheater 28 Jahre vorher war es im Stadttheater unter Liebe mit Siegwart Friedmann als Angelo in einer morderischen Bearbeitung viermal gegeben worden²⁾ Nun standen für die Hauptrollen tragende Kräfte ein Angelo — Kainz, Isabella — Hohenfels, Herzog — Ernst Hartmann Trotzdem verschwand das Stück auch diesmal nach fünf Wiederholungen aus dem Spielplan Am 27 September 1900 erschien es wieder und wurde den Winter über, dreimal in der Woche bei vollem Hause, als Zugstück gegeben Wie erklärt man den Unterschied? Unser Publikum ist gewiß nicht klassischer geworden, die Besetzung von damals gewiß nicht zu übertreffen (wohl kaum zu erreichen) Es kann also nur an der Aufmachung liegen (Übersetzung Richard Flatter, Inszenierung Iwan Schmith, Bühnengestaltung Remigius Geyling) Alles neu, Schlagwort modern, lebendig 1902 machte man in dieser Hinsicht dem Publikum keinerlei Zugeständnis Das Stück mußte «anständig» werden, und aus Respekt vor dem Hoftheater und aus Angst vor Liebedienerei gegenüber dem «profanum vulgus» trat man dem Dichter zu nah Die komischen Rollen wurden auf ein Mindestmaß zusammengestrichen, Mrs Overdone durfte gar nicht erscheinen Den sehr verkürzten Pompejus spielte Albert Heine, dessen scharfe Charakteristik immer geneigt ist, aus der Komik mehr die ungrimmige Groteske als den gutmutig lachenden Humor herauszuarbeiten Der damals gewählte Text (eine die Schlegelsche Übersetzung zugrunde legende vieraktige Zustützung des Schauspielers Josef Altmann) verletzte durch eigenmächtige Striche die notwendigen Forderungen berufener Charaktergestalter Der Regisseur der Vorstellung (Fritz Krastel) konnte nichts dawider haben, daß Kainz, sattelfest in der englischen Sprache und ein gediegener Shakespeare-Kenner, einsprang («Ich muß nämlich — unter uns gesagt — nicht nur meine Rolle in 'Maß für Maß' studieren, sondern auch das halbe

¹⁾ Die Gerechtigkeit fordert eine Richtigstellung In den einnehalb Jahren, die seit der Abfassung dieses Referats verstrichen sind, hat Dr Richard Flatter, der damals an exponierter Stelle mit einer Erstlingsarbeit hervortrat, für die er nicht allein verantwortlich gemacht werden konnte, in ernstem und begeisterten Streben bereits über die Unzulänglichkeiten seiner Anfänge hinaus gefunden und auch schon eine neue «Maß für Maß» Übersetzung vollendet

²⁾ Hugo Wittmann, Neue Freie Presse, 14 März 1902

Stück übersetzen» an Prof Ferdinand Bronner, 11. März 1902 Briefe von Kainz, 1922) Die Hauptrollen wurden, wie aus den Einfügungen und Korrekturen des damaligen Textbuchs ersichtlich ist, fast unverkürzt wieder hergestellt, und zwar in wesentlich entsprechenderer Übertragung Dadurch erhielt das Stück auch seine fünf Akte zurück Und trotzdem — alles in allem nur sechs Aufführungen! Eine bedeutende schauspielerische Leistung, eine der eigentümlichsten Figuren von Kainz, ging verloren, ehe sie genügend gehört war, um im Gedächtnis der Mitwelt Wurzel zu fassen Rache der Mrs Overdone, der man das Lebenslicht ausgeblasen!

Heut ist das anders Regisseur und Übersetzer arbeiten sich in die Hand Beide gehen vom Aktuellen aus, sie verbinden mit dem Begriff «klassisch» den des Verstaubten, Abgelebten Ihr Ziel ist nicht, den wunderbar-wunderbaren Renaissancegeist dieser Komödie in der Phantasie der Zuschauer lebendig zu machen, sondern Shakespeare dem Gegenwartsniveau möglichst anzugleichen Herrliche Mittel werden angeboten glänzende Ausstattung, imponierendes Können, Bühnenbilder von wohlthuender Schönheit, ausgezeichnete Komiker, jeder eine Persönlichkeit von eigener Farbe und miteinander ein wohlabgetöntes Ensemble — mit einziger Ausnahme der aus diesem Ganzen durch abstoßende Übertreibung herausfallenden «Frau Katzentreiber» (Overdone) Hatte man vor dreißig Jahren übersehen, daß die bis ins Tragische gesteigerten Seelenvorgänge in «Maß für Maß» ihr Gegengewicht in einer Heiterkeit fordern, die wie der Ernst über dem Durchschnitt des Wirklichen sein muß, so haben jetzt tolle Lustigkeit, derber Spaß, närrische Lächerlichkeit die Stimmführung Die Rupel dürfen die Träger der Charakterproblematik an die Wand drücken Shakespeares Ironie gibt dem Thema der Sittenstrenge die humoristische Folie lockerster Sittenlosigkeit, zwei Lebenshemisphären so zum Weltbild veremend Die neue Einrichtung verrückt dieses Verhältnis Die Posse wird Selbstzweck Sie wird dem Zuschauer mit allem künstlerischen Zauber nahegebracht, in seinen Gewohnheitskreis getragen Shakespeares «Vienna» ist kaum mehr als die Andeutung eines Schauplatzes Diese Andeutung wird aufgegriffen und in reizvollster Weise ausgestaltet Lokalkolorit, Heimatkunst, Kunst von heut 1902 wurde der Name Wien gar nicht gesprochen Der Kirchturmpatriotismus durfte durch dieses Sodom und Gomorrha nicht verletzt werden Die Personen redeten von «unserer Stadt» Heut ist das Wienerische die große Nummer, deren Zugkraft nicht versagt Durch die hohen Bogenfenster des herzoglichen Arbeitszimmers sieht man aus Giebeldächern die älteste Wiener Kirche Maria am Gestade hervorragen, den Hintergrund zu Marianas landlicher Hütte «jenseits der Basteien» bildet der Leopoldsberg, um dessen Fuß sich das blaue Band der Donau windet In I, 2 wird die «Straße» zum Platz, auf dem sich eine ganze Volksszene abspielt Selbst das Auge des blasierten Theaterbesuchers kann sich dem farbenfrohen, lebensbunten und lauten Bilde nicht entziehen Jahrmarkt, Schankwirtschaft, Soldateska, das Schaugerüst des spielenden Hanswursts, ein schachernder, ge-neckter Jude Im allgemeinen Lärm unterscheidet man Worte, die nicht bei Shakespeare stehen (z. B. meschugge) Aber ehe man noch daran Anstoß genommen ist das Ganze vorübergehends — ein prächtiges Stück Regiestrategik und Bühnentechnik, wenn auch unleugbar eine Inszenierungskunst, die allzusehr ihr eigenes Licht leuchten läßt Ebenso (I 4) im reizenden Kreuzgang des

Klarissenklosters, in dem nicht etwa Isabella und Schwester Franziska im Gespräch lustwandelnd auftreten, sondern Isabella, ehe sie ihre Frage tut, der Verlesung lateinischer Ordensregeln aus einem mächtigen Fohanten lauscht, der auf einem Lettner ruht, vor dem die Nonne in einem Armstuhl sitzt. Die Schlußszene (V), für die man 1902 eine Wiese vor der Stadt wählte — der heilige Quell mit einem Muttergottesbilde recht sichtbar — spielt jetzt vor dem Schweizer-tor der Burg. Der verkürzte Vorderraum der Bühne bietet geringe Entfaltungsmöglichkeit, das Spiel drängt sich auf der vorn angebrachten Doppeltreppe zusammen, und die Einlegung eines Satzes wird nötig (Herzog «Schafft Stühle her!»), da für das ungewöhnliche Tribunal unter dem Tor die Sitzgelegenheit nicht vorgesehen sein kann.

Unter den Bühnenbildern erteilt der reifere Zuschauer den Preis der malerischen Schönheit und zweck- wie sinnentsprechenden Vereinfachung des Gefangnisses: niedriges Hallengewölbe, dessen gotische Bogendecke ein wuchtiger Mittelpfeiler trägt. Einziger Schmuck ein archaisches Marienbild mit ewiger Lampe. Rechts das Ausgangstor des außerhalb der Stadt, etwas erhöht gelegenen Gefangnisses auf die Straße, die sich — im Hintergrund das Stadtbild — noch ein Stück auf der Bühne fortsetzt, so daß auf ihr (III 2) die Szenen zwischen Elbogen, Pompejus, Lucio, dem Herzog spielen. Die Delinquenten werden sogleich durch die Pforte ins Gefängnis abgeführt, der Herzog verzehrt, außen, auf dem Prellstein am Tore sitzend, die bescheidene Kost, die eine barmherzige Seele im Kupferkesselchen dem Bettelmonche verabreicht. Die greifbare Nähe des Vorgangs entzückt das Publikum, und die Übersetzung, die sich jede Freiheit nimmt, gründet ihre Abweichungen auf diese Lust am Örtlichen. Man glaubt sich bei Nestroy oder Raimund, ergotzt sich an Anzughlichkeiten und nimmt des Herzogs zur kraftigen Generalpauke ausgearbeitete Rede über das sittenverderbte Wien (V 1, 315f.) mit dem demonstrativen Beifall einer aktuellen Anspielung auf.

Die Begabung des Übersetzers liegt offenbar in der Ungezwungenheit, im natürlichen Sich-gehen lassen. Gleichgültig gegen die charakteristische Gangart oder den Stimmungsausdruck des Verses uniformiert er die Sprache, und sein Streben nach leichter Sprechbarkeit für den Schauspieler schrickt vor keiner unerlaubten Menge von Fullworten, leeren Einschaltungen, nichtssagenden Ausrufen zurück. Beispiel III 2, 136 Herzog «*What, I prithee, might be the cause?*» (Weshalb, ich bitte dich?) B(urg) T(heater) «Ei wirklich? Wahrhaftig? Das weißt ich gar zu gern?» oder III 1, 211 «*Virtue is bold, and goodness never fearful*» (Tugend ist kühn und Gute niemals furchtsam) B Th «Ein reines Herz ist stets von Mut erfüllt, und wahre Gute kennt nicht Angst noch Schrecken». Mit der Dichtigkeit und Geschlossenheit des Satzes geht alle Stoßkraft verloren. Die knappe, scharf zugespitzte, sinnüberfrachtete Satz-tenz verliert durch die wortreiche Umschreibung, die das Verständnis erleichtern soll, völlig ihren Charakter.

In der Komik ist es etwas anderes. Da verhüllt die Liebe, mit der der Übersetzer bei der Sache ist, seine Eigenmächtigkeit. Das dankbare Publikum, das er zum Lachen bringt, hat nichts dagegen, wenn behagliche Breite, nachlassiger Plauderton oder des Geschimpfe sich übermäßig in den Vordergrund schieben, wenn Pompejus seine Erzählung von den zwei Pflaumen auf dem Obststeller (II 1) ohne Zuwachs an Witz oder Humor durch bloße Wortwiederholungen

aufs doppelte dehnt, Mrs Overdone zwei Verse (III 2, 194) auf fünf bringt und Elbogens Ausruf (II 1, 175) *«O thou cattiff! O thou varlet! O thou wicked Hanniball!»* folgendermaßen anschwillt *«Was Herr? Ob das wahr ist? Du Lump! O du Schuft! O du dreimal verfluchter Schuft! Du willst ein Mensch sein? Nein, so was gibt's ja gar nicht, der gehört ja also zu den Hannibalen!»* Selbst wenn das Stuck dem Ende zueilt, darf Lucio aus drei Versen sechs machen (V 1, 506), ohne daß irgendein neuer Sinn hinein kam, darf in feierlicher Versammlung statt *«a meddling friar»* (V 1, 127) *«Ein ekelhafter Kerl!»* rufen und den vor ihm sitzenden Fürsten anbrüllen *«Euer Gnaden, Hallo! Euer Gnaden!»*

Die in neuester Zeit bereits wiederholt beobachtete Erscheinung, daß die Drastik der Elsbethaner dem modernen Geschmack nicht zu derb, sondern zu zahm ist (Stefan Zweigs Volpone Bearbeitung!), macht sich auch hier bemerkbar. Das Kaustische und Unflatige wird als kraftiger Farbenfleck im Gemälde des Volkstumlichen unterstrichen, Zweideutiges durch verstärkenden Nachdruck eindeutig gemacht. Beispiel Pompeius *«Sir, your honour cannot come to that»* (II 1, 118) erhält im B Th den Zusatz *«Dazu seid ihr ja zu alt»*. Aber der Darsteller (Ferdinand Maerhofer) bringt — halb mit der Sachlichkeit des Fachmanns, halb mit der harmlosen Urwuchsigkeit des Kindes — die anstößigsten Reden in einem Tone lachelnder Liebenswürdigkeit, daß sie den verletzenden Stachel verlieren. Elbogen (Walter Huber) schwelgt mit so gutmutigem Behagen in der unerschöpflichen Fülle seiner Schimpfworte, daß auch der graueste Theoretiker mitgerissen wird von diesem Stuck bodenständiger Ausgelassenheit, die allerdings wienerischer ist als Shakespeares mitunter ingrimmiger Humor. Lucio, den seinerzeit der warme Humor Hugo Thumigs mit selbstgefälliger Torheit ausfüllte, wird jetzt von Fred Hennings, einem der Talentvollsten des jungen Burgtheaters, als flotter, draufgangerscher Natur bursch gespielt, schillernd im Doppellicht des prahlerischen Aufschneiders und des lustigen Bruder Liederlich, eine prächtig profilierte Renaissancegestalt. Die Fülle und Vollsäftigkeit, mit der die Rupelkomodie sich ausleben darf, bedeutet eine zeit- und kraftverschwendende Wirtschaft aus dem Vollen, bei der die Ökonomie des Dramas in die Brüche geht. Irgendwo muß das Übermaß hereingebracht werden. So kommt das ernste Drama über der Posse zu kurz, was um so fühlbarer ist, als es darin, wie meistens bei Shakespeare, weniger um Handlung geht als um die Entwicklung von Charakteren und Seelenzuständen, in denen Zwischenstufen sich nicht überspringen lassen. Empfindungen, Erwägungen, Triebe brauchen Zeit, um zu werden und zu wachsen, brauchen Spielraum, um sich zu entfalten. Die Szenen Isabella—Angelo sind das Wunderwerk eines köstlichsten Gewebes, worin Masche in Masche greift — keine überflüssig. Laßt man eine fallen, so gibt es einen Riß. Die Schere des Regisseurs aber schneidet unerschrocken ganze Stücke aus — gleich zehn Verse (II 2, 51—66), mit inbegriffen das für die Charakteristik Angelos unentbehrliche *«Pray you, be gone»*, und dann wieder (72) *«You but waste your words»* — die Beweise, wie Angelo bestrebt ist, sich die Gefahr vom Leibe zu halten. Ebenso entfallen II 2, 98—104, das seelische Ringen zwischen Isabella und Angelo wird dadurch zerstört und die Entwicklung seiner ihn kennzeichnenden Kasustik. An diesem Punkte müssen wir, zurückblickend, bekennen, daß wir vor dreißig Jahren doch die höhere Bühnenkultur hatten, als Kainz sich die Grundbedingung einer schau-

spielerischen Leistung eroberte den vollkommenen, richtigen Text. Der heutige Darsteller (Paul Hartmann) bringt zwar die interessante Gestalt, nicht aber den erschütternden Seelenkonflikt des Mannes, der, weit entfernt von gemeiner Veranlagung, höchstens in übertriebenen, selbstbewußten und selbstgefälligen Tugendhochmut eingewiegt, plötzlich schwindelnd vor dem ungeahnten Erlebnis dämonischer Leidenschaft steht. Kainz, der die Rolle in ihrem innersten Kern packte, spielte die Tragödie, wie ein ehrbarer Mensch zum Verbrecher wird, ein Mensch, der zu stolz ist zum Heuchler, dem es mit seinem unerbittlichen Puritanertum ernst ist, ein zelotischer Fanatiker der Tugend, kein Scheinheiliger. Er stand in fassungslosem Staunen, in zurückprallendem Entsetzen vor der furchterlichen Erkenntnis, die ihm aus dem Aufruhr seiner Sinne entgegenstarrte: daß er zum Abtrünnigen seines eifervollen Bekenntnisses geworden, daß er sein inneres Heiligtum geschändet hatte. In Qual und Grauen sah er dem eigenen Herzen auf den Grund und schenkte sich nichts, ein ehrlich mit sich Ringender. Dieser unbarmherzige sittliche Ernst stellte unverrückbar den natürlichen Rang der Gestalt fest. Der Monolog II 2, 161 wurde bei Kainz, in eigener metrischer Fassung, zu einem seiner wundervollsten Ausbrüche einer unter schwerer Anfechtung kämpfenden Seele. Er blickte Isabellen nach, die mit den Worten «Gott schutz euch»¹ abgeht. «Vor dir und deiner Tugend», kam es gepreßt und dumpf von seinen Lippen. Dann fuhr er los gegen sich selbst: «Was ist das? — Was ist das? Ist das ihre Schuld, ist's meine? Sie sündigt nicht, versucht mich nicht — Ich bin's, der, bei dem Veilchen in der Sonne liegend, Es nicht der Blume, Nein, dem Aase gleichtut. O pfui, pfui, pfui! Was tust du und was bist du, Angelo! Reizt grade das dem sundiges Verlangen, was sie verklart?» Wie er in grausamer Härte mit der Sonde in sein wundes Herz fuhr, wurde dem Zuschauer zu Mut, als mußte er auch an die eigene Brust schlagen. Heut lautet der Text, «Vor dir beschutz er mich, vor deiner Tugend. Was ist das bloß?» (Das Bild vom Veilchen entfällt.) Dann «Pfui, Angelo! All ihre Gute, diesen Edelsinn, Der sie schon macht, ziehst du in den Kot!» Alle Schlagkraft, alle Nervenspannung ist dahin. Die unglückliche Neigung, vollkommen klare Stellen zu erweitern, ist besonders abtraglich, wenn Wortkargheit bei gewichtigem Inhalt ein Charaktermerkmal des Sprechenden ist. Beispiel (II 2, 8) Angelo zum Profoß: «*Did I not tell thee, yea? Hadst thou not order? Why dost thou ask again?*» (Kainz: «Wie? Sagt' ich's nicht? Hast du nicht den Befehl? Was fragst du noch?») B Th: «Was? Hab ich's nicht längst schon ausgeschrieben? Hast du nicht Vollmacht und Befehl!» Welche Embüße an stolzer Energie, an hochmutigem Trotz durch die Lockerung der strammen Form! Bei der Entlassungsandrohung an den Profoß bleibt das hochfahrende «*And you shall well be spar'd*» weg, während der Befehl zu Julius Fortschaffung von Angelos sachlichem «*to some fatter place*» (an einen schicklicheren Ort) den Zusatz erhält «an einen Ort, wo sie es besser hat». Wie verträgt sich die Milde mit seiner Unerbittlichkeit?

Da Julia nicht erscheint (eine bedauerliche Lucke, weil ihre alles über sich ergehen lassende, passive Liebe der tatigen und kraftigen Isabellens zur Folie dient), schließt die zweite Szene Angelo—Isabella unmittelbar an die erste. Isabella kommt also nicht, wie ihr befohlen, am andern Tag, sondern noch am Abend desselben Tages. Der Schauplatz ist Angelos Schlafgemach. Er beginnt seinen Monolog (II 4, 1), sich vom Betschemel erhebend. Abendgebet. Kainz spielte

es ebenso «Denk ich beim Beten, geht Gebet und Denken verschiedenen Weg Gott hat mein hohles Wort, Indes mein Sinn, der Zunge ungehorsam, An Isabella ankert Gott im Munde, Schwillt mir im Herzen unterdes der Samen verbotener Frucht Blut, du bist Blut —» Das Zuschandenwerden vor einem unverrückbaren Naturgesetz lag in der Wucht dieses Kernsatzes Heut lautet er «Blut ist Blut und fordert seine Rechte» Alles Mark ist daraus geschwunden

Isabella wird gemeldet, Angelo fährt rasch aus dem bequemen Haus gewand in sein Wams und zieht die Bettvorhänge zu Kainz geriet bei der Meldung in heftigste Erregung Man sah, wie ihm das Blut zum Herzen drang Bei ihrem Anblick riß er sich mit einem unterdrückten Aufschrei zusammen «Ha!» Und dann zögernd «Nun, mein schönes Kind —» Das gewaltige Ringen in diesem Kampf der Geschlechter verliert heut durch starke Striche an Tiefe Die Begebenheit wird alltäglicher Wenn die gewaltsam zurückgepreßte Leidenschaft nicht Zeit hat, in glühenden Flammen aus der zum Hollenabgrund gewordenen Seele vorzubringen — Szenen, in denen Kainz nach dem Wort eines damaligen Kritikers «von unbeschreiblicher Größe und Wahrheit» war —, sieht man den gewohnheitsmäßigen Wustling, nicht den einmaligen, schwierigen Charakter Die neue Einrichtung, die dem Publikum möglichst alles Schwierige aus dem Wege räumen will, indem sie Komplikationen ausweicht, schafft eben dadurch vielfach neue Beispiel II 4, 130 Angelo *«I think it well And from this testimony of your own sex, Since I suppose we are made to be no stronger Than faults may shake our frames, let me be bold»* (Kainz, mit einem nicht fühlbaren Sprung Das mein ich auch, Und auf dem Zeugnis, das du ausgestellt Dem eigenen Geschlecht, sag ich jetzt kühn Ich nehme dich beim Wort) B Th «Meint ihr vielleicht, wir Männer waren starker? Auch wir sind schwach, die Sünde packt auch uns und macht uns beben» usw Ein stahlerner Held braucht auch Wortgefuge aus harterem Metall

Das Schwierigste an der Rolle des Angelo ist, die Peripetie des Charakters sichtbar zu machen, die im inneren Zusammenbruch dennoch nicht die Reue des zerknirschten Sunders ist, sondern den Eindruck seiner stolzen, aufrechten Mannhaftigkeit nicht aufheben darf Kainz bewahrte den Monolog IV 4 (*«This deed unshapes me quite, makes me unpregnant And dull to all proceedings»*), wenn er ihn auch nur an unpassender Stelle (V 1) in einem langen Beiseite, an der Rampe sprechen durfte Die Verstortheit, die sich an jede erklügelte Hoffnung einer Rettung klammert, an die sie doch nicht mehr ernstlich glaubt, die tiefe Schwermut des Mannes, der an sich selbst zum Verräter geworden, untergraben seine Würde nicht Heutiger Text «Ich bin nicht mehr ich selbst seit dem Verbrechen» Die Erwägung, ob Isabella schweigen werde, ist gestrichen Das macht den Schauspieler zu einem Bildner ohne Material

Angelos Gerechtigkeitssinn, unbeugsam bis ans Ende, wünscht den Tod, den er verdient, und der ihn vom Leben erlost, das für ihn nur mehr ein Denkmal seiner Schande ist Zu Escalus V 1, 478 *«I am sorry that such sorrow I procure, And so deep sticks it in my penitent heart That I crave death more willingly than mercy This is my deserving and I do entreat it»* B Th «Ach wußtet ihr, wie mir zumute ist! — So übervoll ist meine Brust von Reue Nach nichts mehr sehn ich mich Als nach dem Tod, Ich hab ihn wohlverdient und sterbe gern» Hier steht das Wort gegen die Gestalt VI 1, 375 muß der Angelo vor dem

Herzog demütige Worte sprechen, während sein Hoheitsgefühl sich trotzig in ihm baumt, daß er, Angelo, vor dem Richterstuhl stehen soll, auf dem er so lange gegessen! Lieber den Tod ohne Verhor als diese Schaustellung Im B Th wird er zum bußfertigen armen Sunder «Mein hoher Herr, ich habe schwer gestündigt Ja, ich bekenne es, ja, ich bin schuldig» Und wie steht es um Isabella? In ihrem weißen Novizengewande glaubt man der Darstellern (Ebba Johannsen) ihre unberührte Reinheit, ohne daß sie über die romantische Verklärung verfügte, in der die ältere Generation jene aus der Wirklichkeit in die Phantasie emporwachsenden Frauengestalten Shakespeares zu sehen gewohnt war So weit entfernt die Neuinszenierung von «Maß für Maß» von Nuchternheit ist, so gefühlssentlich geht sie allem Romantischen aus dem Wege Romantik aber heißt heut alles, was von der Natürlichkeit unseres Alltags abweicht Also an Isabella auch jener unsichtbare Heiligenschein einer Weiblichkeit, die Mut und frische Natürlichkeit — da es sich um eine Frau der Renaissancezeit handelt — noch mit Zaghaftigkeit und Zurückhaltung verbindet, die damals von weiblicher Anmut unzertrennlich waren Was heißt überhaupt in einem dreihundert Jahre alten Stück natürlich? Das, was man damals für Natur hielt, oder das, was wir heut dafür halten? Der zur Frechheit neigende Lucio redet Isabella «*Gentle and fair*» an (I 4, 24) Daraus darf man vielleicht auf das Bild schließen, das Shakespeare von ihr vorschwebte Die Isabella des Burgtheaters ist ein modernes Mädchen, klug, temperamentvoll, selbständig Sie wurde uneingeschüchtert ihren Platz im Horsaal einer Hochschule einnehmen und gewiß mit Auszeichnung bestehen Der Text, den sie zu sprechen hat, ist auf einen Ton draufgangerscher Lebhaftigkeit gestimmt, dem sich ihre raschen Bewegungen angleichen, sie läuft fast in Angelos Gemach in das sie als «*a woeful sutor*» kommt (II 2, 26) «Die Impetuosität ihres Wesens macht es nicht anstoßig, daß Flatter «*Be you content, fair maid*» (Kainz «Faßt euch, schöne Jungfrau!» — wobei zum erstenmal sein Blick ihrer Schönheit gewahr zu werden schien —) mit «Beherrscht euch!» wiedergibt Sie hat Stimmungsausbrüche von merkwürdigem Brio II 2, 49 «*Yet, I do think that you might pardon him*» «*Yet*» (vorgeschlagene Lesart von Leon Kellner, «*Restoring Shakespeare*» S 104) Diese zaghafte Einwendung wird in einen Jubelruf umgesetzt «Es gibt! Es gibt!» Ob der Herrenmensch Angelo das ungerufene junge Mädchen, das sich ihm so selbstsicher und angriffslustig widersetzt, nicht entfernen ließe, bevor noch ihr reizvolles Wesen Zeit gehabt, auf ihn zu wirken?

Ein ausgeprägter Zug der angehenden Nonne ist ihre naive Glaubigkeit In ihrer Vorstellung lebt ein personlicher, menschlich gebildeter Gott, der dennoch ein Gott der Gnade ist (II 2, 74) «*And He, that might the vantage best have took, Found out the remedy*» (Er, der seinen Vorteil [zu strafen] am besten hatte ansehen können, fand das Mittel der Gnade) Sie bringt dem Herrn Angelo jenen größeren und unumschränkten Herrn zum Muster, der freiwillig auf sein Vorrecht verzichtet, gegen ihn verübten Frevel zu bestrafen Bei Flatter geht diese Urwuchsigkeit verloren «Doch Er, der Quell, der Ursprung jeder Macht, Er fand das Mittel Rettung unserer Seelen» III 1, 75 zittert Isabella, Claudios Lebensdurst konnte ihm ein etwas längeres Leben hoher einschätzen lassen als ewige Ehre («*Six or seven winters more respect Than a perpetual honour*») Flatter übergeht den Gegensatz von Zeitlichem und Ewigem

«hoher achten als den Schatz der Ehre» III 1, 209 bekennt sie sich zum frommen Mut der Tugend *«I have a spirit to do anything that appears not foul in the truth of my spirit»* Bei Flatter viel welthoher «Ich habe Mut und will gern mittun, wenn nichts Boses im Spiele ist» V 1, 48 beschwort sie den Herzog bei seinem Glauben an ein Jenseits Das entfällt bei Flatter ganz «Mein hoher Herr, ich bitt' euch, ich beschwor' euch —»

Kindlich urwuchsig wie Isabellens Glaube ist die Reinheit ihres Denkens Sie spricht (II 2, 145) ohne Scheu das unzweideutige Wort bestechen aus (*«Hark, how I'll bribe you»*), weil es ihr gar nicht einfällt, Angelo konnte etwas anderes als die Bestechung mit Schätzen im Himmel verstehen Kainz fing das Wort auf Mit einer raschen Wendung und einem stechenden Blick fuhr er auf «Wie, bestechen?» Der Gedanke an diese Möglichkeit schien ihn zu durchzucken, und während ihrer Rede wie gebannt in ihren Anblick, versetzte er mit gepreßter Stimme «Wohlan, kommt morgen wieder her» Bei Flatter sagt Isabella «lohn» Darauf Angelo «Lohnen? Wollt ihr mich gar bestechen?»

Isabella, die «eine Natur» ist, erhält die Prägung ihrer Eigenart durch den Verein geistiger Überlegenheit und mutiger Entschlossenheit mit einem kindlich weltfremden Wesen Dieser zweite Zug verschwindet im Burgtheater Beispiel II 4, 145 *«I know your virtue hath a licence in't, Which seems a little fouler than it is, To pluck on others»* (Verzeiht, Herr, eure Tugend darf andre auf die Probe stellen — was ein wenig schlimmer scheint als es ist) B Th «Nein, nein! Jetzt weiß ich's! —» usw III 1, 68 antwortet sie auf Claudios Frage, ob sie Hilfe für ihn bringe, mit einem schmerzlich bitteren *«Ay, just»* (Jawohl) Im B Th mit einem leidenschaftlichen höhnischen viermaligen Ja, ja, ja, ja! Ein flackerndes Irrlichterlehen stört die stille Geschlossenheit ihres Wesens Im Monolog II 4, 172, diesem Selbstgespräch einer vom Schicksal zermalnten Seele, macht sie sich im B Th in Schimpfworten Luft «O schurkischer Betrüger!» Aber die bezeichnende Äußerung, daß nichts ihr so unbegreiflich, so entsetzlich sei als Angelos Zweizungigkeit (schon II 4 139 ausgedrückt), entfällt

Ein Hauptaugenmerk der neuen Wiedergabe ist, alles Ungewöhnliche im Ausdruck zu vermeiden Nicht nur das Pathos soll ausgemerzt werden, sondern auch alles, was nicht als ganz einfach und alltaglich gewohnt ins Ohr geht Es ist aber schwieriger als es aussieht, einen über die Jahrhunderte gehobenen Dichter mit einem persönlich geprägten Stil, der zugleich der Stil seines Zeitalters ist, in die Mundart unserer Gegenwart zu übertragen Das Stulgefuhr will sein Recht, und wir verzichten nicht gern auf die Herrlichkeit der Shakespeareschen Diktion mit ihrer phantasievollen Bildhaftigkeit, ihrer prachtvollen Anschaulichkeit und ihrer tadellos exakten Korrektheit, neben der die Umschreibung immer den kürzeren zieht Man greife z B das Shakespeares Ausdrucksweise durchsetzende, gewöhnlich aus der nächsten Umgebung geholte und unwandelbar der Wirklichkeit genau entsprechende Naturbild heraus Diesen Lebensnerv der Shakespeareschen Sprache todet das B Th förmlich ab I 2, 159 Claudio (von Angelo) *«Whether it be the fault and glimpse of newness, Or whether that the body public be A horse whereon the governor doth ride, Who newly in the seat, that it may know He can command, lets it straight feel the spur —»* (Ist der Glanz des Neuen daran schuld, oder halt der Statthalter die staatliche Gemeinschaft für ein Roß, das er reitet, und dem er, noch ungewohnt im Sattel,

die Sporen eindrückt, um zu zeigen, daß er befehlen kann —) Dieses lebendige Naturbild wird ersetzt durch den eingeschalteten Fragesatz «Verführt ihn seine Macht zum Übermut?» I 3, 19 «*We have strict statutes and most biting laws, The needful bits and curbs to headstrong weeds*» (Wir haben wohl strenge Regeln und scharfe Gesetze, die nötigen Zügel und Kandaren für eigenwillige Rosse) Übersetzung «Wir haben wohl Gesetze scharf und streng» Welcher Farbenschwund!

In anderen Fällen erscheint zwar das Bild, aber ohne die bei Shakespeare untrügliche Genauigkeit, z B II 1, 1 Angelo «*We must not make a scarecrow of the law, Setting it up to fear the birds of prey, And let it keep one shape, till custom make it Their perch and not their terror*» (Wir dürfen das Gesetz nicht zur Vogelscheuche machen, die wir zum Schreck der Raubvögel aufstellen, und der wir so lange dieselbe Gestalt lassen, bis die Vögel sich auf ihr niederlassen, statt verscheucht zu werden) Dieser Vergleich wird zuerst herabgemindert, indem aus den Raubvögeln Spatzen werden, dann fällt er ganz aus dem Bilde «Doch wenn sie reglos dasteht, Verliert das lose Pack jedwede Scheu» Die Reglosigkeit einer Vogelscheuche gehört zu ihrem Wesen, aber jeder naturnahe Mensch weiß, daß man ab und zu ihre Gestalt verändern muß, damit die Vögel sich nicht an sie gewöhnen I 2, 130 wird das eindrucksvolle Naturbild von den Ratten, die gierig das dursterregende Gift verschlingen und sterben, wenn sie trinken, durch eine flache Moral ersetzt, die auf dem Motiv «Maß für Maß» praludiert «Lern du bezeiten, richtig Maß zu halten Sonst kehrt sich alles dir ins Gegenteil»

Hat Shakespeare zwei Metaphern, so hält sich die Bühneneinrichtung an die zahlreichere I 3, 22 bleibt der Vergleich des aus der Übung gekommenen Gesetzes mit dem altersschwachen Lowen weg und nur der vom Vater mit den Birkenreißern wird gebracht Mit der Bildhaftigkeit der Rede geht die Prägnanz des Ausdrucks verloren, z B II 4, 111 «*Ignominy in ransom and free pardon are of two houses lawful mercy is nothing kin to foul redemption*» (Ein schmachvoll Losegeld und frei Vergeben Sind nicht Kinder eines Hauses, Des Gesetzes Gnade nicht verwandt mit schmachvollem Loskauf) B Th «Begnädigung ist kein gemeiner Handel, kein Gegenstand für schmutzige Geschäfte!» Um die für Shakespeare so charakteristische Personifikation zu vermeiden, werden weitläufige Umschreibungen aufgeboten I 2, 121 «*the demigod Authority*» B Th «Machthaberei blast sich zum Halbgott auf» Einfache Substantive, die einen Vergleich ausdrücken, werden durch Eigenschaftswörter ersetzt I 4, 80 «*when maidens sue, Men give like gods*» lautet «Wie es himmlisch ist, die Bitte eines Mädchens zu erfüllen» Hat Shakespeare aber zwei Eigenschaftswörter, die der Phantasie ein lebendiges Bild vorzaubern, so werden sie in den dünnen Begriff umgesetzt II 2, 115 «*the unwedgable and marbled oak*» (die unspaltbare, knorrige Eiche) B Th «die harte Eiche» I 3, 5 «*a purpose more grave and wrinkled*» (eine ernstere, durchdachtere Absicht) B Th «Gründe tieferer Bedeutung»

Übersetzung und Bühneneinrichtung verfolgen offensichtlich den Zweck der Vereinfachung, Zurückführung auf das Wesentliche Ob sie ihn erreichen, ob sie Klarheit und Übersichtlichkeit fordern, wird man nicht uneingeschränkt behaupten können Beispiel V 1, 344 Angelo «*Hark! how the villain would close now after his treasonable abuses*» (Hört, wie der Schurke nach seinen hoch-

verräterischen Beleidigungen jetzt schließen mochte) Der von Gewissensqualen Zermurbte nimmt einen letzten Anlauf, sein richterliches Ansehen wieder herzustellen, indem er für das Recht eintritt Es ist eine der wenigen Äußerungen, die der Dichter dem innerlich Gebrochenen leiht Im B Th lautet sie «Unverschämter Schurke!»

Auch Kainz gestattete sich in derselben Szene, in der Shakespeare, wie er mitunter tut, die Rolle des Angelo gleichsam aus der Hand laßt und dem Darsteller übergibt, eine Änderung V 1, 204 *«This is a strange abuse Let's see thy face!»* (Dies ist ein unerhörter Betrug! Laß uns dein Gesicht sehen!) zog er zusammen in «Du Lugnerin! Laß dein Gesicht uns sehen!» Er brauchte das unmittelbare Losfahren auf die Verdachtigte, den Ausfall aus seiner Versunkenheit in unertragliche Seelenpein Die neue Übersetzung aber laßt den Schauspieler im Stich Ihre Änderung, papierner als der Text, lautet «Welch schandlicher Betrug!» Kainz liefert noch ein zweites Beispiel V 1, 235 *«My patience here is touch'd»* wird bei ihm «Nun reißt mir die Geduld!» Er fühlt als Charakteristiker die Naturnotwendigkeit eines unwillkürlichen wilden Auffahrens Heute, vermutlich in gleicher Absicht «Nun aber Schluß!» Welcher Sturz von einer romantischen Gipfelszene ins Gemeinplatzige! Eine Verkürzung der Schauspieler bedeutet es ferner, wenn Isabellens dreimaliges «daß Angelo ein Wortbruchiger, — daß Angelo ein Mörder —, daß Angelo ein ehebrecherischer Dieb —» (V 1, 37), diese echt Shakespearesche Form, heut als ein simples «daß dieser Meineid schwor» erscheint Kainz verzichtete natürlich nicht auf die gewaltige Steigerung der dreifachen Anklage, die den Schuldigen wie Geißelhebe trifft

Wenn eine Vereinfachung keine Verdichtung, sondern eine Verminderung des Sinnes ist, steht es um sie nicht gut Shakespeare geht immer mit vollster Bestimmtheit auf das Wichtigste los, Flatter verallgemeinert gern IV 2, 166 verlangt der Herzog *«a present and a dangerous courtesy»* (eine unverzügliche und gefährliche Gefälligkeit) B Th «einen großen Dienst» V 1, 258 Herzog zu Angelo *«My noble and well-warranted cousin»* (Mein edler und gerechter Vetter), jedes Wort ein Nadelstich in das Gewissen des Schuldigen B Th «Lieber Vetter!» Aber noch gefährlicher als Auslassungen sind Zusätze Für die Bequemlichkeit des lassigen Zuhörers wird unterstrichen, wiederholt, Worte verschwendet, um einen Sinn volkstümlicher auszudrücken, der an sich nicht schwierig ist III 1, 267 *«The image of it gives me content already»* (die Vorstellung macht mir schon Freude) B Th «Wenn ich mir das glückliche Ende vorstelle — der Gedanke daran beruhigt mich» II 2, 117 Isabella (bitter ironisch) *«But man, proud man»* B Th «In seinem Hochmutswahn vergißt der Mensch» IV, 3, 126 *«Mark what I say, which you shall find By every syllable faithful verity»* (Merkt, was ich sage und was ihr in jeder Silbe als zuverlässige Wahrheit erfinden werdet) B Th «Merkt, was ich sage, jede Silbe merkt euch!» Das, worauf es ankommt, daß jede Silbe wahr ist, fällt unter den Tisch V 1, 413 *«Haste still pays haste, and leisure answers leisure Like doth quit like, and Measure still for Measure»* (Hast für Hast, Muße für Muße, Gleiches für Gleiches, Maß für Maß) B Th «Mit jenem Maß, mit dem du andre mißt, mit ganz dem gleichen Wirst du auch gemessen Ein Leben für das andre, Maß für Maß» Häufig ist die beabsichtigte Erleichterung nicht nur eine Verdünnung des Textes, wie man Kindern Wasser in den Wein gießt, sie bedeutet zugleich ein Herab-

drucken des Dichters aus der poetischen Gehobenheit auf ein phantasiearmes Durchschnittsniveau V 1, 51 *«Make not impossible That which seems unlike»* (Mach nicht das Unwahrscheinliche zum Unmöglichen) B Th *«Warum sollt' es nicht möglich sein?»* Manche völlig klare Stelle wird durch die wortreiche Umschreibung verwirrt III 2, 257 Escalus *«But my brother Justice have I found so severe, that he hath forced me to tell him, he is indeed Justice»* (Ich habe meinen Amtsbruder in der Justiz so nachsichtslos gefunden, daß ich gezwungen war, ihm zu sagen, er sei in der Tat die Justitia) B Th *«Aber ich habe mich überzeugt, daß Angelo in seiner Reinheit zwar streng, in seiner Strenge aber auch so rein ist, daß ich ihm ins Gesicht bestätigen mußte, was er in Wahrheit ist die Gerechtigkeit selbst»* Manchmal kommt auch das Gegenteil der betreffenden Textstelle heraus II 2, 122 *«(man) Plays such fantastic tricks before high heaven As make the angels weep who with our spleens Would all themselves laugh mortal»* (spielt angesichts des Himmels solche tolle Streiche, daß sie die Engel weinen machen, die — waren sie wie wir beschaffen — sich zu Tode lachen wurden) B Th *«Die Engel, die's mit ansehen, weinen drüber Wenn sie, gleich uns, so kurze Zeit nur lebten, Sie waren heitere Wesen, glücklich, froh»* V 1, 293 Herzog *«Respect to your great place! and let the devil Be sometime honour'd for his burning throne»* (Ehrfurcht vor eurem Hochsitz! Und erweist dem Teufel Ehre für seinen Flammenthron) B Th *«Wie meint ihr das? Meint ihr am Ende gar, weil ihr da droben sitzt, ich aber stehe, Ich muß Respekt vor eurem Sessel haben?»* Benahe eine Parodie!

Keiner Gestalt schadet die Banalisierung der Sprache mehr als dem Herzog, dieser tiefstimmigsten, phantasievollsten Person des Dramas. Darf man eine dichterische Figur mit fast märchenhaften Voraussetzungen sprechen lassen wie Hinz und Kunz von heut? Man konnte ihn ebensogut in einem Sakkoanzug nach der Mode auftreten lassen, als ihn sprachlich so tief in die Niederungen unseres Alltags stoßen. Die Rede im Gefängnis (III 1, 4f) wird im B Th zur Paraphrase, die den Schwung der Gedanken und Gefühle niederhält und sogar den schönen Aufbau, die Gliederung durch die Aufzählung *«du bist nicht edel! du bist nicht tapfer! du bist nicht glücklich!»* unterdrückt. Der gereimte Monolog (III 2) wird schwachliches Geklingel leicht hinplatschernd Verse. Den schwierigen Redeschluß IV 1, 77 *«Our corn's to reap, for yet our tithes to sow»* (Unser Korn muß erst reifen, denn noch ist unser Zehnt nicht gesät), diesen bildhaften Ausdruck aus dem Gesichtskreis des Klosterbruders (der Zehent wurde in Naturalien geleistet), ersetzt das B Th durch *«Und schließlich mocht' ich sagen Wer ernten will, muß auch die Aussaat wagen»* — platteste Sprichwortklugheit (Wer ernten will, muß saen). In V 1, 458 *«I have bethought me of another fault»* (Ich denke einer anderen Schuld) läßt man den Herzog die Feierlichkeit des Augenblicks mit einem leichten konversationellen Ton durchbrechen *«Da fällt mir ein — Sagt doch, Kerkormeister —»* usw.

V 1, 540 *«Dear Isabel, I have a motion much imports your good»* (Teure Isabella, ich habe einen Vorschlag, der euer Wohl nah angeht) B Th *«Ihr aber, Isabella, hort auf mich mich drängt mein Herz, euch zärtlich zu begegnen»* 542 *«Whereto if you 'll a willing ear incline, What's mine is yours and what is yours is mine»* (Und neigst du mir ein willig Ohr, wird dem, Was mir gehört, und alles Deine mein) B Th *«Wollt ihr euch meiner Bitte freundlich neigen, Wird alles, was ich habe, euer eigen»* Durch den Ausfall der

wichtigen Ergänzung «und alles Eure mein» gibt sich der Herzog als der allem Schenkende, und seine Herzensliebenswürdigkeit leidet bedenklich unter dem Schein hochmutiger Herablassung Auch der verliebt spielerische Schlußsatz verliert 544—45 «*So, bring us to our palace, where we'll show What's yet behind, that's meet you all should know*» (Geleit uns in die Burg, dort, wie es ziemlich ist, Enthüll ich dir, was Zukunftsplan zur Frist) B Th «Kommt in die Burg Da sollt ihr mehr erfahren, Dort wollen wir euch das Letzte offenbaren» Die Verbürgerlichung dieses Renaissance Harun al Raschid, eine Folge seiner Übersetzung ins modern Gewöhnliche, von dem Darsteller (Raoul Aslan) stimmführend betont, ist ihm nicht zuträglich Aber die Übersetzung tritt sogar seinem Charakter zu nahe, denn wie immer man von Vincencios Herrschkunstenken mag — seiner Weltflüchtigkeit paßte vielleicht wirklich die angekommene Monchskutte besser als der ererbte Herzogsmantel —, Vincencio, der Mensch, ist eine Idealgestalt Auf seine makellose Absicht bei dem absonderlichen Verschwinden, auf seine unbedingte Überzeugtheit, das Wohl seiner Untertanen in die vertrauenswürdigsten Hände zu legen, darf nicht der Hauch eines Zweifels fallen, sonst erscheint seine Phantastik im Lichte straflicher Leichtfertigkeit Diesen wichtigen Punkt laßt das B Th außer acht I 1, 9 Herzog zu Escalus «*The nature of our people you're as pregnant in As art and practice hath enriched any*» (Ihr seid in der Kenntnis un seres Volkes so bewandert als irgendemer, den Theorie und Praxis bereichert) B Th «Ihr kennt das Volk von Wien, seine Art, Wißt seine Satzungen, Wen gab's auch sonst, der diese Wissenschaft wie ihr beherrschtet» Die Übertreibung ruft folgerichtig die Frage hervor Wenn der Herzog weiß, daß niemand in seinem Reich dem Escalus gleichkommt, weshalb betraut er nicht ihn mit der Stellvertretung? Shakespeares Zweck bei der Lobeserhebung des Escalus — verbindet doch Shakespeare mit jedem Satz, jedem Wort einen Kunstzweck — ist, Angelos Ansehen in der Meinung des Herzogs den stärksten Nachdruck zu geben, er gilt ihm noch mehr als Escalus er setzt ihn über den Mann, der doch keinem nachsteht und nach dem Recht der Anciennität für das Amt zuerst in Betracht käme (46 «*Escalus, though first in question, is thy secondary*» B Th «Escalus, obwohl zuerst berufen»?) Die neue Übersetzung verbiegt den Charakter des Herzogs, indem sie dem Hintergedanken Raum gibt, er verbinde mit dem diplomatischen Experiment das zweite den Angelo, dessen asketische Schaustellung sein Mißtrauen geweckt, auf die Probe zu stellen Nicht so im Text I 3, 50f «*Lord Angelo is precise Stands at a guard with envy scarce confesses That his blood flows, or that his appetite Is more to bread than stone hence shall we see, if power change purpose, what our seemers be*» (Angelo ist sittenstreng, der Neid kann ihm nichts anhaben, er gibt kaum zu, daß er Blut in den Adern hat, oder daß sein Appetit mehr auf Brot als auf Steine geht Nun werden wir ja sehen, ob Macht die Gesinnung zu ändern vermag, und ob die Menschen sind, was sie scheinen) B Th «Er ist sehr hart, voll absichtlicher Strenge, das Blut in seinen Adern mocht' er leugnen Drum will ich ihn noch im Aug' behalten» usw Diese Einschaltung einer Mißtrauensregung, vom Darsteller nachdrucklich hervorgehoben, stört die vornehme Gesinnung des Herzogs Es wirkt, als wollte er sich von Angelo die Kastanien einer strengen Rechtsgebarung aus dem Feuer holen lassen, ohne seine eigene Volkstumlichkeit

aufs Spiel zu setzen, und als legte er zugleich demselben Angelo, dessen Ehrlichkeit er nicht unbedingt traut, eine Falle Der Herzog sagt dem Zögernden (I 1, 63) *Nor need you, on my honour, have to do With any scruple your scope is as mine own, So to enforce or qualify the laws* (Bei meiner Ehre, ihr braucht euch keine angstlichen Gedanken zu machen Euer Machtgebiet ist wie mein eigenes durchzusetzen oder zu mildern das Gesetz) B Th «Gib mir die Hand, sei ruhig, Angelo, die Macht, die dir verliehen, gleich ganz der meinen Ob du für Strenge oder Milde bist, Tu, was dir gut scheint, du hast jede Freiheit» Durch die Unterschlagung der wichtigen Einschränkung «Freiheit innerhalb der Ausübung des Gesetzes» erteilt ihm der Herzog eine Vollmacht zur Unumschränktheit, als wollte er seine Tugend aufs Glatteis führen Das lustige Lastermaul Lucio sagt vom Herzog (I 4, 52) *we do learn By those that know the very nerves of state, His givings out were of an infinite distance From his true-meant design* (Wir erfahren von Männern, die den Nerv des Staates kennen, daß, was er vorgab, weit entfernt war von seiner wahren Meinung) Nach der Burgtheaterdarstellung lage in diesen Worten etwas Wahres Bei Shakespeare aber dienen sie nicht der Charakteristik des über jeden Verdacht erhabenen Vincentio, sondern der des Prahlers Lucio

Manches Befremdliche der Übersetzung mag auf Flüchtigkeitsfehler oder kleine Versehen zurückgehen I 3, 21 wird *sleep* statt *slip* gelesen die Gesetze liegen im Schlaf, statt unsere Hand hat sie gelockert, sich entgleiten lassen II 1, 140 *what was done to Elbow's wife, once more?* (Noch einmal was geschah Elbogens Weib?) B Th «Was hat man der Madame Elbogen gemacht, einmal doch wenigstens?» I 1, 55 *We shall write to you, As time and our concern shall importune, How it goes with us and do look to know What doth befall you here* (Wir werden euch, wenn Zeit und Geschäfte es fordern, schreiben, wie es uns geht, und wir erwarten zu erfahren, was euch hier begegnet) B Th «Doch will ich euch noch schreiben, wenn meine Reise mich daran nicht hindert auch will ich schauen, wenns irgend möglich ist, ob ich erfahre, was euch hier begegnet» Elbow wird zum Stockmeister (*Jailer* = Kerkermeister), nimmt also die Würde des Provost (Profoß, Gefangnisschleßer) in Anspruch, während er bei Shakespeare einen Typ, den *simple constabler* (Polizeiaufseher, Schutzmann), vertritt IV 3, 66 *a creature unprepared, unmeet for death* (unvorbereitet auf den Tod, ungeeignet zum Sterben) B Th «Was für ein Mensch, unwert dieses Lebens!» II 4, 167 *Answer me to-morrow, Or, by the affection that now guides me most, I'll prove a tyrant to him* (Antworte mir morgen, oder bei der Leidenschaft, die mich jetzt vor allem leitet, werde ich mich ihm als Tyrann erweisen) B Th «Doch heißt sie (die Antwort) nein! so werde ich dir beweisen, Wie Macht sich wandeln kann in Grausamkeit» I 2, 127 Claudio *as surfeit is the father of much fast* (Vollerei ist die Mutter langen Fastens) Claudios unmaßiger Freiheitsgenuß hat ihn ins Gefängnis gebracht B Th «Erzeugt nicht langes Fasten heiße Gier?» I 2, 182 Claudio *implore her* (Isabella) *that she make friends To the strict deputy bid herself assay him* (Flehe sie an, daß sie sich mit dem strengen Statthalter gut stelle [anfreunde], sie selbst soll trachten, ihn zu gewinnen) B Th «Sie soll sich Freunde suchen, die sich bei Angelo für mich verwenden Ja, bitte sie, sie selber mochte ihn angehen» Durch den Übersetzungsirrtum *make friends* wird die unwillkürliche Äußerung

von Claudios Selbstsucht verhüllt, die in seinem Unterbewußtsein jetzt schon die Reize der Schwester als Kaufpreis für seine Freiheit erwagt. Er fährt fort: *«I have great hope in that»* und überdenkt dann die Vorzüge der Schwester, auf die sich diese Hoffnung gründet. 184 *«for in her youth There is a prone and speechless dialect, Such as move men beside, she hath prosperous art When she will play with reason and discourse, And well she can persuade»* (Denn ihre Jugend spricht eine anregende stumme Sprache, wie sie auf Manner wirkt, nebstbei besitzt sie eine erfolgreiche Kunst, wenn sie mit Wort und Rede spielt. Sie vermag wohl zu überreden.) Der B Th Claudio schwärmt für die Schwester. Sie *«hat die schonste Art, Voll Geist und Laune ein Gespräch zu führen, Und wenn sie will, bezwingt sie einen jeden»*. Er ist viel harmloser, in der Todesangst wird ihm (III 1, 122) auch die Dantesche Vision der Hölle geschenkt.

Angesichts dieser neuesten *«Maß für Maß»* Aufführung, an der so vieles auszusetzen und die dennoch so hinreißend ist, legt man sich die Frage vor: Was ist gute Shakespeare-Bühnenarbeit? Ist es die texttreue, stilechte, vom Geist des Dichters gesättigte und getragene? Oder ist es diejenige, die mit einem Opfer an Kunstform, aber mit allen Mitteln der darstellenden Kunst die Vielen begeistert, unter denen nur Vereinzelte den Ausfall überhaupt bemerken? Die Antwort würde wahrscheinlich lauten: Die gute Shakespeare-Aufführung muß die Vorteile beider vereinen. Aber solche höhere Synthesen verschiedener Gebiete berühren Ideale, die sich selten verwirklichen. Jede Zeit sieht die Ewigkeitswerte, die wir als das Klassische bezeichnen, mit anderen, mit ihren eigenen Augen, so daß das Bild, das sie schaut, immer auch zum Teil ein Selbstbildnis ist. Jede Zeit glaubt den echten Shakespeare herzustellen, jede Zeit sieht nur den ihren. Dargestellt Königsdramen, geschweige denn Laubes Shakespeare Einrichtungen erscheinen uns heute als ungeheuerliche Eigenmachtigkeiten, aber niemand bestreitet, daß sie für ihre Zeit eine Tat waren. Ähnlich werden vielleicht künftige Menschen über *«Maß für Maß»* von 1980 urteilen.

Shakespeare auf der deutschen Bühne 1931/32

Eine Übersicht

Von

Ernst Leopold Stahl

Im vorigen Bande des Deutschen Shakespeare-Jahrbuchs haben wir es von dieser Stelle aus zum erstenmal unternommen, einen Gesamtüberblick über die lebendige und gegenwärtige Leistung des deutschen Theaters an Shakespeare zu geben. Wir wünschten, wenn man will so etwas wie ein Jahresinventar der geistigen und künstlerischen Werte aufzustellen, die von seiten der künstlerischen Vorstände und der darstellerischen Gestalter unserer deutschen Bühnen im Verlaufe eines Spieljahres, nämlich der Saison 1930/31, in den Inszenierungen Shakespeares investiert worden sind. Dieser erstmalige Versuch, die Leistung von annähernd 300 deutschen Bühnen für die Wiedergabe des großen Dramatikers einer rein sachlichen Sichtung zu unterziehen, hat, wie ich nach dem Erscheinen des Aufsatzes häufig hören konnte, auch für den Fachmann des Theaters wertvolle neue Feststellungen gebracht und auf eine beträchtliche Anzahl von Leistungen hinzuweisen vermocht, die zu Unrecht im Strudel der Alltagsarbeit des deutschen Theaters untergegangen waren. Vor allem hat unser vorjähriger Überblick erstmals mit aller Deutlichkeit auf die ganz gewaltige Bedeutung hinweisen können, welche zwei neue Theaterbetriebstypen, die beide erst in den letzten Jahren zu voller organisatorischer Entwicklung gelangt sind, in unseren Tagen für eine geistig selbständige und künstlerisch hochwertige Pflege Shakespeares gewonnen haben. Ich meine einerseits die gemeinnützige Wanderbühne, andererseits das Freilichttheater. Weiterhin hat unser vorjähriger Bericht auf der Landkarte Deutschlands ein paar Shakespeare-Städte als ganz besonders wichtig mindestens für das betreffende Jahr einzeichnen können, wo einige der eigenartigsten und persönlichsten Shakespeare Inszenierungen ganz Deutschlands stattgefunden haben, zur nicht geringen Überraschung selbst manchen gründlichen Kenners des deutschen Theaters. Ich denke hier besonders an Leistungen, wie sie am Landestheater in Braunschweig unter einem der großen Shakespeare Enthusiasten der deutschen Bühne, Cserwinka, sowie in Hamburg und Altona vollbracht worden sind, ohne damit irgend etwas von dem zurücksetzen zu wollen, was aus den übrigen Großstädten im deutschen Sprachgebiet an wesentlicher Theaterarbeit für Shakespeare zu vermerken gewesen ist.

Die Spielzeit 1931/32, auf die wir im folgenden einzugehen haben werden, war das Goethejahr der deutschen Bühne. Das bedeutet, daß selbstverständlich gerade deshalb, weil vom größten bis zum kleinsten deutschen Theater erfreulicherweise kein einziges sich trotz der Schwere der wirtschaftlichen Kämpfe

der Pflicht entzogen hat, dem größten Deutschen so oft und so eindringlich wie möglich das Wort auf der Szene zu geben, Shakespeare in der vorigen Spielzeit einigermaßen hat zurücktreten müssen. Das gilt noch mehr für die großen Tragödien als für die Komödien, für welche sich ja bei Goethe keinerlei Ersatz darbietet. Dieses Zurücktreten ist wahrscheinlich auch numerisch spürbar geworden. Bestimmt fühlbar geworden ist indessen die Bevorzugung Goethes in der Qualität und Eigenart der künstlerischen Ausdeutung. Denn — so sorglich ich Umschau halte in der eigenen Erinnerung an Shakespeare-Aufführungen der vergangenen Spielzeit, die ich persönlich sah, in Berichten von Augenzeugen, die mir zugegangen sind, und schließlich in über 2000 Theaterkritiken aus allen Teilen Deutschlands, die ich über Shakespeare-Aufführungen für die Zwecke meiner Übersicht durchgearbeitet habe. Es herrschte nicht gerade Überfluß an eigenartigen und bedeutenden Shakespeare-Neuinszenierungen in dieser Spielzeit, weil eben die künstlerische Leidenschaft der Regisseure und der Bühnenbildner von ihrem Anbeginn ab sich starkstens auf Goethe konzentriert hatte.

Ein anderes Charakteristikum hatte aber diese Spielzeit 1931/32 aufzuweisen. Shakespeares Geist hat sich mehrfach in seltsamer Vermummung zum Teil gleichsam auf indirektem Wege auf der deutschen Bühne kundgetan. Am sonderbarsten vielleicht in einem Zeitstück mit dem Titel «Die Mausefalle», das von dem sogenannten «Kollektiv 1931 Berlin» zuerst in der Reichshauptstadt selbst und dann auf einer Tournee durch Deutschland gespielt worden ist. Es war ein ausgesprochen kommunistisches Parteistück, das von einem Schauspieler Kollektiv unter der Führung des auch literarisch begabten Gustav von Wangenheim gemeinschaftlich anonym geschrieben wie gespielt worden ist. Diese «Mausefalle» nahm von Hamlets Wort ihr geistiges Motto: «Eure Majestät und uns, die wir ein freies Gewissen haben, trifft es nicht. Der Aussatze mag sich jucken.» Sie ist eine bittere musikalische Zentrevue, die sich in zahlreichen Bildern um das Dasein des Angestellten Fleißig herumbewegt, der in der Mühle eines durchrationalisierten Betriebes zertreten wird.

Hat Shakespeare bei der «Mausefalle» gleichsam nur die Etikette hergeleihen, so wandelte das neueste Drama des meistgespielten gegenwertigen deutschen Dramatikers neben Zuckmayer, Ferdinand Brückner, im Schatten Shakespeares. Es ist «Timons Gluck und Untergang», das im Januar 1932 am Wiener Burgtheater und Leipziger Stadttheater seine Uraufführung erlebt hat. Brückner folgt Shakespeare zum großen Teil im Aufbau, aber es ist eine nahezu völlig selbständige Arbeit in der Auffassung der Personen, in der Gestaltung der Szenen (zu denen u. a. ein halbwegs im Stile Offenbachs gehaltenes Intermezzo der olympischen Gotter hinzukam), in der Führung der Dialoge und der ganzen geistigen Haltung. Friedrich Schreyvogel sagt darüber: «Shakespeare hat ein elementares Drama des Menschenhasses daraus gemacht. Wer kann den Menschen noch lieben, wenn er ihn wirklich erkannt hat? Aus diesem Drama des enttäuschten Herzens macht Brückner die Tragikomödie des enttäuschten Geistes. Brückners Timon ist von vornherein ein Einsamer. Inmitten von Männern, die den Krieg, die Frauen, den Wein und das Geld lieben, hält er es allein mit dem Geist, inmitten trüber Wirklichkeit mit der reinen Idee. Und als solcher ist er ein „überflussiger Mensch“ der schließlich nichts

tun kann, als in Nutzlosigkeit sterben. Also nicht so sehr das Drama der enttauschten Seele, als des Geistes, der alle Ungeistigen enttauschen muß. Shakespeare kommt mit einer wuchtigen Allerweltsfabel aus. Bruckner braucht schon die Psychoanalyse und er muß sein Drama von der Einsamkeit des Denkenden auch mit politischen Beispielen belegen. Ganz offenbar ein richtiges Diskussionsdrama. Dazu ein reines Hirn Stück. Weit mehr Antithesen prallen aneinander als lebhaftig gestaltete Schicksale. Dialoge eines späten Plato, der zwar Psychoanalyse zugelernt, aber alle geistigen Mächte des Christentums schon wieder vergessen hat. So wird dieser geistreiche, aber vaterlandslose und glaubenlose Timon weniger zu einem Bild der Zeit, als jener Geistesverfassung, die sie an ihren heutigen Abgrund geführt hat. Nichts an diesem Werk, das ästhetisch betrachtet unzweifelhaft seinen hohen Rang hat, ist groß, erhaben und erlosend gedacht, wohl aber alles scharf, rein und klug. Ernst Heilborn schreibt in der Frankfurter Zeitung über Bruckners Verhältnis zu Shakespeare (8. Februar 1932, Morgenausg.): «Sagt sich Athen von Geistigkeit los, so muß der Glaube an den Menschen, muß das Gemeinschaftsempfinden darüber zugrunde gehen. Das ist das Schicksal des mit unseren Augen gesehenen Timon. Was kann Bruckner bei solcher Neugestaltung Timons aus Shakespeares Drama beibehalten? Selbstverständlich die Kontrastierung der beiden Gastmähler, diese ungeheure Bühnenwirkung: das Schwelgermahl im Eingang, die Abfertigung mit Schusseln warmen Wassers, nachdem die Gäste als falsche Freunde und Gastfeinde erkannt sind. Diese keckste aller Bühnenspiegelungen bleibt bestehen. Beibehalten ist auch der Goldfund des verarmten, in Selbstverbannung umgetriebenen Timon — fragt sich nur, welche neue Bedeutung ihm zukommen mag? Es bleibt die Figur des Alkibiades — nur muß sie nunmehr aus ihrer periphrastischen Verwendung gelöst und zentral eingestellt werden. Wie Timon den Friedensgedanken, vertritt Alkibiades die Machtforderung. Ein Gespräch zwischen beiden leitet das Drama ein. Auch die Gegner der Welt- und Kunstanschauung eines Ferdinand Bruckner, wie Wilhelm von Schramm (Münchener Neueste Nachrichten, 28. Januar 1932), können sich der Wirkung des «Timon», der übrigens auch einige witzige Partien dem Timon Dialog von Lucian entnimmt, nicht entziehen. «In Shakespeare darf man natürlich nicht denken, aber an die übliche Literatur von heute, die dieses Stück turmhoch an formalem Können übertagt. Es ist das Zivilisierteste und Intellektuellste, was Bruckner bisher geschrieben hat. Blutleer, nihilistisch im Grunde, aber voll von Finessen der Diskussion und gelegentlich, wie in der Darstellung des Olymp, von feinstem, seelischem Effekt.» (Buch im Dreimasken-Verlag, Berlin.)

Zum drittenmal ein Shakespeare Drama — und wieder nicht von Shakespeare! Am Alten Stadttheater in Leipzig hat sein ungemein reger, junger Direktor, Detlef Sierck, als Kammerspielabend seines Studios im Mai 1932 eine höchst merkwürdige Uraufführung herausgebracht. Der Franzose André Obey hat Shakespeares Epos «Der Raub der Lucretia» für die Bühne bearbeitet und unter dem Titel «Lucrezia» der Deutsche Hans Adalbert Freiherr von Maltzahn in unsere Sprache übersetzt. Obey wurde 1931 von der Académie Française mit dem Brieux-Preis bedacht und gilt als einer der eigenartigsten Dichter des jungen Frankreich, von dem Deutschland bisher auf der Bühne noch nichts gesehen hatte. Obey versucht eine formal neue Gestaltung des von ihm gegenüber Shakespeare stark erweiterten Vorgangs, die mehr eine

Paraphrase über das Original darstellt, und berauscht sich an uppigen und melodisch reichen Sprachbildern. Das eigentlich Neuartige der Obeyeschen «Lucrezia» liegt darin, daß die Hauptrollen nicht agierenden Darstellern zugewiesen sind, sondern zwei Conferenciers, dem Rezitanten und der Rezitantin, die Schicksal und Geschehen verkünden und Einzel wie Volksgewissen neben den gleichfalls aufgebotenen Sprechchoren verkörpern. Wir erleben hier also eine neue Form des «epischen Dramas» von französischer Seite, das in Deutschland u. a. durch Bert Brecht und durch Reinhard Goring (von letzterem in seiner «Südpolexpedition des Kapitan Scott») vertreten wird. Man kennt die Einführung des Sprechers ja bereits aus Strawinskys «Geschichte vom Soldaten», in der Doppelfunktion von Erklärer und Mitspieler auch aus dem amerikanischen Drama «Life is real» («So sind wir») von Elmer L. Rice. Bei Obey, welcher einige Strophen von Shakespeare auch wörtlich übernimmt, geben sie Gedanken und Gefühle der Handelnden wieder, die von diesen teils in Dialogen aufgegriffen und fortgeführt, teils nur pantomimisch ausgedrückt werden. So muß notwendig oftmals der Eindruck von lebenden Bildern und einer bei allem Ernst der Dichtung zwitterhaften Zwischenerscheinung zwischen Epos und Drama entstehen («Trotzdem dieser ernsthafte Versuch, die dramatische Gestaltung aus einem alten ausgefahrenen Gleis in neue Wege zu leiten, verdient ernsthafte Beachtung» (Dr. Grothe in der Kolnischen Zeitung vom 10. Mai 1932)).

Das vierte und letzte Werk aus dem weiteren Umkreis der Shakespeare-Welt war endlich die Uraufführung einer freien deutschen Bearbeitung der anonymen pseudo-shakespeareschen Tragödie «Arden von Feversham» unter dem Titel «Elisabethanische Tragödie» durch den bisherigen Kasseler, jetzt Frankfurter Regisseur und Dramaturgen Jacob Geis. Der Bearbeiter begründet seinen Versuch zur Wiedergewinnung dieses wilden elisabethanischen Dramas, dessen Autorschaft von Tieck und Swinburne einst Shakespeare zugeschrieben wurde, als praktischer Fachmann mit der Not des Dramaturgen bei der Gestaltung des Spielplans und dem (wornin ihm grundsätzlich ohne weiteres zuzustimmen ist) «Mangel an jener sozusagen halbklassischen mittleren Produktion, die den gerechtfertigten Bedürfnissen des Publikums nach theatermäßiger Substanz entspricht, ohne in Niveaulosigkeit zu verflachen». Er glaubt in dem von ihm bearbeiteten Werk alle Vorzüge eines wirkungskraftigen englischen Theaterstücks der elisabethanischen Zeit ohne eine zu große Belastung durch ihre Nachteile in so typischem Maße vereint zu sehen, daß er sie geradezu als (wenn auch nicht als «die») «Elisabethanische Tragödie» schlechthin bezeichnen zu dürfen glaubte. Tatsächlich nähert sich das Stück stofflich dem Typus der heutigentags so beliebten Kriminalstücke. Lady Arden will mit ihrem Liebhaber Mosbie ihren Gatten beseitigen und wirbt mit ihm zusammen das professionelle Mordgesindel an. Nicht weniger als sieben Anschläge mißlingen, erst als die Lady selber mit dem Geliebten zupackt, fällt Arden. Den Abschluß bildet eine große Gerichtsszene. «Auch darin lebt der Geist der Renaissance, nur freilich um einige Stockwerke tiefer oder gleichsam im Hinterhaus» (Dr. Franz Ruhlmann in der Braunschweigischen Landeszeitung). Von starkem psychologischen Interesse ist die Gestalt der Lady Arden, die wert wäre, von einem künftigen Nachdichter von der Bedeutung Hofmannsthal in einer vollen dramatischen Neuschöpfung behandelt zu werden. Die Uraufführung fand Ende Februar am Braunschweigischen Landestheater unter der Regie von Julius

Cserwinka und mit Maria Finkler in der weiblichen Hauptrolle statt Zwei pseudo-shakespearesche Dramen haben seit dem Weltkrieg bereits ihren Weg über die deutschen Bühnen gemacht, beide mit großem Erfolge, zum einen «Perikles, Fürst von Tyrus» in Karl Etlingers Fassung, zum anderen der «Londoner verlorene Sohn», letzterer in der Bearbeitung von Ernst Kamnitzer. Er dürfte diesem dritten Pseudo-Shakespeare kaum beschieden sein, der übrigens viel weitergehende Änderungen als die vorgenannten gegenüber dem Original vorgenommen hat, wichtige Personen sind hinzugefügt, der szenische Aufbau wurde anders gestaltet, von der Übersetzung der Dorothea Tieck blieben nur wenige Verse übrig.

* * *

Wenn wir nun dazu übergehen, bemerkenswerte Shakespeare-Neuinszenierungen der Spielzeit 1931/32 herauszuheben, so möge Berlin wiederum den Vortritt haben. Es sind ihrer zwei im ganzen, also herzlich wenig im Vergleich zur Leistung früherer Jahre, und beide waren zudem, obwohl relativ genommen unbedingt die wichtigsten für Berlin und immerhin bemerkenswert für das weitere Deutschland, scharfster Kritik ausgesetzt. Es handelt sich um die Neuinszenierung von «Othello» im Staatlichen Schauspielhaus am Gendarmenmarkt durch Leopold Jeßner (Januar 1932) und die dieser vorangehende Neuinszenierung von «Antonius und Cleopatra» durch Heinz Hilpert am Deutschen Theater Max Reinhardts (Dezember 1931).

Die Inszenierung von «Antonius und Cleopatra» am Deutschen Theater litt zweifellos unter einer wenig glücklichen Besetzung der beiden Titelrollen (mit Alexander Moissi und Gerda Müller), welche das Werk wieder einmal unbedingt zum Scheitern verurteilen mußte. Eine geradezu vernichtende Kritik über diese Aufführung erschien in der Neuen Freien Presse in Wien aus der Feder von Felix Salten: «Verschwiegen bleibe das Bühnenhaus, dem solch ein groteskes Mißlingen widerfährt, verschwiegen der Regisseur, der sich nicht gescheut hat, das ebenso lacherliche wie aufreizende Zerrbild einer Shakespeare-Dichtung zu liefern. Er besitzt sonst mancherlei schätzbare Eigenschaften, dieser Regisseur, hat schon manche gute Einfälle gehabt und ist vielen Darstellern oft genug ein hilfreicher Führer gewesen. Milderungsgründe darf er freilich in Anspruch nehmen. Denn bei Berliner Spielleitern war es seit Jahren eine Art von Absicht, klassische Werke zu verzerren, zu entstellen, ihren Sinn zu falschen, ihre Schönheit zu zerkratzen, ihren Adel zu balancieren und auf eine pseudorevolutionäre Weise mit diesen Kronjuwelen des Geistes Schindluder zu treiben. Wenn man ihre zugellose Sucht, Denkmale, Prachtbauten des Dramas zu demolieren, als Milderungsgrund gelten lassen will. Aber, es war kein Milderungsgrund. In meinen Augen, die schon manche Regieposse zu Berlin gesehen hatten, in meinen Augen gewiß nicht! Kaum in Scheibbs oder in Zwettl konnte eine Schmiere es wagen, den gutmutigsten Provinzler diese phantasiearme Schabigkeit als den Hof der uppigen Ptolemaern vorzusetzen. Mir kam, indessen ich diese klagliche Vorstellung buchstäblich erlitt, der hochfahrende Spott in den Sinn, mit dem die Berliner wegwerfend vom Burgtheater sprechen. Als ich diesen (sonst gewiß hervorragenden) Schauspielersah, der den Antonius gab, vollkommen fehl am Platz und vergeblich

bemuht, in seiner zarten, hier verdünnter als je erscheinenden, faserigen Psychologiemethode den vollblutigen, orkanhaft leidenschaftlichen Lebensgenießer und heldengleichen Liebhaber, den unzahmbaren Römer Marc Anton darzu stellen, wurde mir flau und schwach ums Herz. Gar noch diese Kleopatra! ,Oh schlotterichte Königin, heißt es bei Hamlet. Und ,der Rest ist Schweigen' (Morgen Ausg. vom 10. Juli 1932)

Nicht minder schroff äußert sich Dr. Paul Adam in der Germania (13. Dez. 1931) «Dieses wunderbare Werk, eines der wunderbarsten, das menschlicher Geist je ersann, wundersam gemischt aus Klarheit, Güte, Trauer und Schönheit — eine purpurne Sonne ging unter im schwarzen Meere der Nacht — wurde wider seinen Willen eine Schmach des Deutschen Theaters. Dieses langste Werk Shakespeares wurde zu einem recht kurzen. Wesentliche Szenen sind geandert, Charaktere durch Übernahme anderer Reden einfach verfälscht, Situationen vermanscht, unendliche Streichungen und Umstellungen, wo soll man anfangen und wo enden? Über diesen Schwindel, über diese Felonie einem Dichter wie Shakespeare gegenüber lohnt kein Wort. Er ist sich selbst Gericht. Die Regie von Hilpert war klaglich. Das Politische hatte er nach Möglichkeit gestrichen und die Liebeshandlung in einer Weise spielen lassen, daß nur noch die Orska als Cleopatra fehlte, um das Bild rund zu machen. Die Bühnenbilder von Ernst Schutte waren sehr mittelmäßig.»

Herbert Jhering, der scharfe und gründliche Beobachter des Berliner Theaters, schreibt im Borsencourier vom 12. Dezember 1931 «Hilpert, der ausgezeichnete Bühnenhandwerker, der deftige Schauspieler Regisseur Hilpert, der vortreffliche Arrangeur des ,Hauptmann von Köpenick' und anderer Miheustücke, der problemlose, gesunde, einfache, gerade drauflosgehende Spielleiter, wird auch für Shakespeare eingesetzt, für ,Antonius und Cleopatra'. Aus einem Drama der verschwenderischen, Liebe, Glück und Kronen vergeuden den Menschen macht er ein Schauspiel des Boudoirs. Aus einer Tragödie, die mit einem Glanz ohnegleichen den Untergang der großen Heroen, der Heroen der Schlachten und der Liebe bestrahlt, macht er ,Liebes Leid und Lust' des Römers und der Ägypterin. Aus einem Werke, das mit einer schmerzenden Genialität das Sterben einer Welt gestaltet, den Tod der großen Rasenden, der großen Instinktmenschen, der reichen unerschöpflichen Herrscherindividuen, denen die ,Königreiche wie Silberlinge' aus der Tasche fallen, nimmt er den ,Zwischenfall Ägyptens' heraus. Ein politisches Schauspiel ersten Ranges, das den Zusammenstoß zwischen dem Westen und dem Osten darstellt, als Kunstwerk gestaltet, zu ungeheuren Visionen sprachlich bandigt, wird bei Hilpert zu einem freundlichen, zuletzt tragisch umdusterten Miheustück (bei Hilpert und dem klugen, handlichen, nüchternen, banalen Übersetzer Hans Rothe). So wird die großartige Szene, in der die Herren der Welt auf der Galeere des Sextus Pompeius betrunken sich verlieren, zu einem ,frohlischen Weinschiff'. Und der Gegensatz zwischen genialer Improvisation, die das Weltreich der Triumvirn nach Casars Tod durcheinander wirft, und beherrschtem, organisierendem Verstand, der mit Augustus aufkommt, wird zum zufälligen Kontrast dekorativer Oper (Alexander Moissi) und nüchternem Schauspiel (Ernst Ginsberg).» Wilhelm von Schramm stellt fest, daß ein richtiges großes Drama entschieden Hilperts geistige und kunstlerische Kapazitäten überschreite, wie diese Inszenierung wieder bewiese. «Das ist Shakespeare mit den Augen Emil Ludwigs

gesehen — freilich hat die Übersetzung von Hans Rothe diese Enttheroisierung und Banalisierung noch nach Kräften unterstützt» (Münchener Neueste Nachrichten) (Buchverlag von Rothe's Übersetzungen Paul List, Leipzig)

Über die Übertragung von Hans Rothe und ihre Folgen für die Inszenierung äußert sich Paul Fechter in der Deutschen Allgemeinen Zeitung (Abend Ausg vom 12 Dez 1981) «Rothe bemüht sich, Shakespeare aus der alten Atmosphäre zu reißen, die Herder und die Romantik geschaffen haben und ihm einen Sprachleib von heute zu geben. Das ginge, wenn die Sprachkraft Rothes etwa der des Lyrikers Brecht entspräche — es geht nicht, wenn diese Sprachkraft nirgends über die dünne Literatur des Tages und ihre Banalität hinauskommt. Denn aus der ergibt sich keine Verkörperung der Dichtung, sondern eine falsche Bekleidung, die ägyptische Kleopatra wird gewissermaßen seelisch in Rock und Bluse kostümiert und die Weltgeschichte Shakespeares dem Intelligenzbezirk etwa Shaws und seiner kleinen Leute unterstellt. Das ergibt einen streckenweise sehr komischen Widerspruch zwischen der Riesenspannung Shakespeares, die spürbar bleibt, und der Spannungslosigkeit des Übersetzers. Streckenweise aber zerfällt der Bau — es bleiben nur noch die Gewolberippen der Dichtung, die Kappen tragen nicht mehr und fallen aus. Der Dichtung wird die Möglichkeit genommen, über die Rampe zu greifen und den Hörer mitzureißen, weil der Verdeutschter selbst das Mitreißen überall in seiner Auswirkung hemmt und verdunnt. Die Folge der Benutzung einer solchen Übersetzung ist, daß sie auch den Regisseur behindernd bestimmt. Wenn die barocken Sprachelemente durch heutige ersetzt werden, muß auch die Regie ans Heutige heran. Casar und die Offiziere verstanden sich mit „Klar?“ — „Klar!“, wunschen Kleopatra. Der Schlag soll sie treffen! Da bleibt auch dem Regisseur nichts übrig, als sich dieser Atmosphäre neuromischer Sachlichkeit anzupassen. Er muß auch entshakespearisieren, enttheroisieren, vernuchtern — und Herr Hilpert tat's. Die Weltgeschichte und die große Leidenschaft der beiden Alternenden wurde dem Außergewöhnlichen wie im Sprachlichen so naturgemäß auch in der Darstellung entzogen, sozusagen gemutlich gemacht, auf Bürgerliches oder gar auf das Format der Menschlein von 1980 gebracht. Bei den Liebeszenen wie bei dem wunderbaren Zechgelage der Triumvirn und des Sextus Pompeius ging es sehr wenig außergewöhnlich zu, das Format war heruntergesetzt und damit der Sinn. Daß man vieles gestrichen, gekürzt, vereinfacht hatte, wäre nicht so schlimm gewesen wie diese geistige Anpassung ans Heute.»

Daß im Chorus der Kritiker dieser «Antonius und Kleopatra»-Aufführung sich auch einige etwas freundlichere Stimmen vernehmen ließen, so Franz Koppin in der Borsenzzeitung und Julius Bab in der Berliner Volkszeitung, muß erwähnt werden. Aber auch der letztere kann z. B. nicht umhin, die Übersetzung «lebhaft, aber klargarm» zu nennen und festzustellen, daß «nur ein verhältnismäßig bescheidenes Stück des riesigen Werks freigelegt» worden ist. Fast überall wird die Nuchternheit der Regie getadelt. «Das traf für den Romteil das Richtige, aber um die ägyptische Königin war keine Luft, die beiden Welten waren nicht gegeneinander abgesetzt» (Hans Knudsen in der Rhein-Westf. Ztg. vom 5. Dez.). Fast einhelliger Ablehnung begegnete die Doppelbesetzung, in welcher Gerda Müller um so vieles zu ostdeutsch herb und hart als Moissi zu unheldisch und weich («das große Minus des Abends») gewesen ist, eine Gestalt, die für diese Aufführung ursprünglich Kortner zugeordnet gewesen

war Drei Leistungen begegneten besonderer Anerkennung Einmutige Begeisterung erweckte Eduard von Wintersteins starke, schlichte Personlichkeit als ein Enobarbus von vollkommener Wahrhaftigkeit Max Gülstorff, dieser »große Humorist, der immer selbständige Wege geht«, spielte den Lepidus, der »die Komik des ohnmächtigen Dritten auch auf all den Text zu übertragen wußte, der erst aus anderen Rollen in die seine gewandert ist!« Ebenso heftiger Zustimmung wie Ablehnung begegnete der interessant angepackte Octavius Caesar von Ernst Ginsberg, der, so meint Otto Schabbel, »die Sachlichkeit seiner Realistik so weit trieb, daß darüber jedwede caesarische Illusion zum Teufel geht«, während Ernst Heilborn in der Frankfurter Zeitung die sehr ausdrucksvolle Renaissance Prägung der Gestalt durch Ginsberg hervorhebt, »frappant in Maske wie im kargen Wort«

Weitaus sturmischer noch als die Aufnahme von »Antonius und Cleopatra« am Deutschen Theater war diejenige der Neuzuszenierung des »Othello« durch Jeßner am Staatlichen Schauspielhaus, wobei in diesem Falle nicht die Darstellung der beiden männlichen Hauptrollen — durch die beiden in der Tat stärksten Darsteller der junggereiften Schauspielergeneration, nämlich Werner Krauß (Jago) und Heinrich George (Othello) — Gegenstand von Angriff und Ablehnung war, als vielmehr die Inszenierung selbst Jeßner hat bereits zum zweiten Male im Verlaufe seiner Berliner Staatstheater-Tätigkeit den »Othello« inszeniert, das erste Mal mit bedeutendem künstlerischen Erfolge in der Zeit des stilstrengsten Impressionismus mit Fritz Kortner als Othello und dem inzwischen verstorbenen großen Albert Steinrück in der vielleicht großartigsten darstellungsmäßigen Gestaltung seines Lebens als Jago, eine damals übrigens von der Tagespresse Berlins keineswegs genügend gewürdigte, sachlich strenge und doch phantasiereiche Inszenierung Diesmal nun suchte Jeßner nach einem neuen und einigermaßen extravaganteren, mehr sensationellen als sinnentsprechenden Grundeinfall der Inszenierung Schon die Überschriften eines beträchtlichen Teils der Berliner Kritiken über diesen neuen Othello deuten mehr oder minder bissig ihren Stil an »Der mißhandelte Shakespeare«, »Jeßner experimentiert«, »Auch ein Othello«, »Othello als Negerhauptling«, »Othello von Hagenbeck«, »Othello als Komödie«, »Der gehupfte Othello«, »Othello als Posse«, »Othello als tragische Posse«, »Ist dies der edle Mohr?«, »Der Mohr hat keine Schuldigkeit getan«, »Othello, ein Gauklerfest«, »Einen Jux will Jago sich machen«, »Der Struwpeter aus Kamerun«, »Das Schnupftuch, Staatstheaterposse frei nach Shakespeare von Leopold Jeßner« In der um zehn Jahre zurückliegenden erstmaligen Inszenierung hatte Jeßner nach seiner eigenen Äußerung »Othello« nicht eigentlich als Bühnenstück, sondern, indem das Ganze in eine Szene mit nur karg andeutenden Kulissen gestellt wurde, als »ein Stück Sprache« aufgefaßt, wobei Fabel und Charaktere sich ihm in den Hintergrund geschoben hatten »Im Wichtigsten blieb Jeßner diesmal auf der alten Spur, er sucht das Märchen vom schweren schwarzen Mann und seiner schmalen weißen Frau, das Märchen vom Arglosen und vom Argen« (Monty Jacobs in der Voss Ztg., 20 Jan 1932, Morg.) Aber er wünscht es in einer Richtung, verlockt wohl in erster Linie durch die Kraft des Jago Darstellers, gegen früher neu und gegensätzlich zu sehen, von der Gestalt des Jago aus und von der wilden wüsten Laune dieses teuflischen Burschen her So Jeßner selbst »Wir haben diesmal versucht, die humorige

Theaterfreudigkeit herzustellen, die Shakespeare auch in seinem ‚Othello‘ bekundet, da ja der Humor nach dem Willen des Dichters alle Tragik nur herausheben und steigern soll » Zudem dürfe die Handlung mit ihren Figuren nicht mehr im Hintergrund bleiben «Die heutige Zeit will auf der Bühne vor Allem wieder lebendige Vorgänge sehen Sie will eine Handlung verfolgen und verlangt von den Schauspielern eine Darstellung von leibhaftigen, bluthaften Menschen »

Diese Auffassung hat nicht nur eine weitgehend realistische Formung der Szene (durch einen neuen Bühnenbildner Josef Fenneker, der einen fast naturgetreuen Orient aufbaute,) sondern auch der Darstellung selbst mit einem sehr naturalistisch nuancierenden Spiel gebracht, der es an Überspitzungen und Extravaganzen im einzelnen nicht gefehlt hat «Jeßner hat etwas herausgefunden, das jahrhundertlang sämtlichen Theatern verborgen geblieben ist und das sicherlich Shakespeare selbst nicht gewußt hat Er hat nämlich entdeckt, daß ‚Othello‘ ein heiteres Stück ist Man wird es nicht glauben wollen, aber es ist buchstäblich wahr ‚Othello‘ wird als Lustspiel aufgeführt! Othello lacht, Jago hat einen scherzenden Ton, die ersten Akte sind von frohlicher Laune erfüllt Aber die letzten Akte? Wie findet Jeßner den Übergang zur Tragödie? Sehr einfach, er findet ihn gar nicht, das Lustspiel wird plötzlich zum Trauerspiel, es sei denn, daß man, nach der Absicht des Regisseurs, die Erwürgung Desdemonas auch als einen schlechten Witz aufzufassen hat Ein Beispiel Othello, bis ins Tiefste aufgewühlt von Jagos angeblichen Enthüllungen, fällt in Ohnmacht Jago tritt an die Rampe und macht eine Geste ins Publikum hinem, als wolle er sagen „So, da liegt er!“ Dann geht er an den Ohnmächtigen heran, hebt eines seiner Beine hoch, wie der Clown im Zirkus, der sich überzeugen will, ob der Bruder wirklich tot ist, holt dann eine Kanne und gießt hubsch langsam, damit es nur ja recht scherzhaft wirkt, dem am Boden liegenden Othello Wasser ins Gesicht» (Paul Goldmann in der Neuen Freien Presse, Morg Ausg vom 3 Febr 1932)

«Es geht rau zu bei Jeßner Aber ‚primitiv‘ ist nicht nur rau — sondern auch marchenhaft und fabelhaft Heinrich Georges ‚Othello‘ spielt den wilden Afrikaner mit exotischem Beben durch Gesicht und Hande, mit Tiergebrüll und sehr dickem Herzmuskel Dazu statt Goldgewandern ein exotischer Araber-Burnus, wie Gandhi im Leintuch Dazu exotische Musik auf Cypern Aber zu so viel afrikanischer Realitat fehlte das Märchen vom schwarzen Feldherrn von Venedig Poesie fehlte über den Realismen Daher kam in dieser Umgebung auch nicht der Eindruck Afrika — sondern der Eindruck Hagenbeck Daher lachte man oft, wo man gerührt sein sollte Es fehlten die alten psychischen Requisiten der Tragödie Mitleid und Furcht Denn Jago, dieser unwahrscheinliche Bösewicht, war kein Dämon des Blutes, sondern ein Humorist des Teufels Der Teufel darf sich für die diabolische Conference in Werner Krauß' Monologen (direkt ans Publikum) bedanken Ein entsetzlich lustiger Bursche Ein Artist der Gewissenlosigkeit Ein genialer Clown des Bösen — aber auch er ohne Märchen Was ist schon der ganze ‚Othello‘ ohne Märchen? Solche ausgesprochenen Bösewichte und Gutewichte bringt der Film viel direkter und knapper heraus Natürlich ist das Experiment eines Jeßner immer noch interessanter als die abgestempelte Vollendung eines Kopisten pathetischer Vater Und so wie Krauß mit der Jago Rolle Diabolo spielte, bleibt sehens

wert» (Dr Bernhard Diebold in der Frankf Ztg, Morgen Ausg vom 24 Jan 1932)

«Der Eindruck, daß es sich bei Desdemons Liebe um eine Nervenlaune handelte (um die Erwartung, der Mohr werde seine Schuldigkeit tun, besser als ein Weißer), wird durch Elisabeth Lennartz bestärkt Sie ist glatt und seelenkuhl, ein Fräulein von heute, dem ein Schwarzer von der Jazzband, nicht trotz, sondern wegen seiner Abnormalität, es angetan hat» (Alfred Polgar in der Weltbühne vom 9 Febr 1932)

«Werner Krauß spielt den Jago als komischen Schwatzer, bei dem ein Wort das andere, eine Verleumdung die andere gibt Eine großartige schauspielerische Nummer Dieser Jago wurde heute Redakteur eines Skandalblattes sein Krauß zieht die Rolle mit einer schauspielerischen Agilität ohnegleichen auf Er ist gleichzeitig Arrangeur und Conferencier der Handlung

Der Jago von Werner Krauß ist der bedeutendste Beitrag zur Klassikerdarstellung, der in den letzten Jahren geliefert wurde Ich glaube, daß der ‚Othello‘ jetzt überhaupt nicht gegeben werden kann, weil wir zu dieser Gefühls welt zuerst ein neues Verhältnis gewinnen müssen Wenn man ihn aber spielt, und an modernen Theaterversuchen und an Werner Krauß das Beispiel hat, dann muß man wenigstens versuchen, ihm eine Form zu geben Reinhardt plus Jeßner plus Krauß minus Hoftheater — das geht nicht» (Herbert Jhering im Berliner Borsencourir vom 20 Jan 1932)

Solide und gute Arbeit hat in Berlin auch in der vergangenen Spielzeit wieder der «Theaterbund höherer Schulen» für Shakespeare geleistet Er hat mit guten und sympathischen Darstellern vor Schülern und Schülerinnen, neben denen sich aber auch uberaus viele Erwachsene eingefunden haben, im September 1931 im Lessing-Theater «Viel Lärm um nichts» mit Harriet Adams und Sergius Sax als Beatrice und Benedict herausgebracht und im Dezember dann, ebenso lebhaft bedankt, den «Kaufmann von Venedig» im Berliner Theater mit dem 72jährigen Ludwig Wullner als Shylock folgen lassen Dieser große Meister deutscher Vortragskunst hat mit einer Leistung von unverbrauchter Frische und geradezu jugendlicher Besessenheit gewaltigen Eindruck gemacht Seine Gegenspielerin als Porzia war die bekannte anmutige Filmschauspielerin Gerda Maurus, die damit zum erstenmale in einer großen Aufgabe zur Bühne zurückkehrte

Während München und Dresden an ihren Staatstheatern die Inszenierungen ihrer Shakespeare-Zyklen des Vorjahres sich auswirken ließen, über welche wir bereits in der vorigen Spielzeit berichtet haben, hat Leipzig sowohl am privaten Schauspielhaus wie am Städtischen Alten Theater mit großen Neumszenierungen aufgewartet Das Schauspielhaus hat «Maß für Maß» im Oktober 1931 und den «Sommernachtstraum» im Februar 1932, das Stadttheater «Viel Lärm um nichts», sämtliche in der Übersetzung ihres Leipziger Landsmanns Hans Rothe, herausgebracht, mit denen dieser weitaus besser abgeschnitten hat als mit der von «Antonius und Cleopatra» in Berlin «Maß für Maß», das am Leipziger Schauspielhaus in einer blutvoll lebendigen Inszenierung durch Otto Werther mit geradezu sturmischen Beifall aufgenommen wurde, heißt bei Rothe «Zweiterlei Maß» Dr Egbert Delpy sagt in den Leipziger Neuesten Nachrichten über die Leistung des Übersetzers «Den recht schwierigen Weg durch diese Zwittersphäre hat nun Hans Rothes Neuüber-

setzung erstaunlich geschickt und wirkungsvoll gebahnt Gestützt auf Ergebnisse neuester Forschung (J M Robertson) hat er den Text von fremden Zutaten gereinigt, hat Widersprüche getilgt, Szenen zusammengezogen und damit einen Ausgleich zwischen den beiden kontrastierenden Partien des Stücks erzielt, der hinreicht, um die großartig kühne ursprüngliche Konzeption bis in den gefälligen Schluß hinein durchleuchten zu lassen Die Textübertragung selbst geht den Absichten Shakespeares mit freier Leichtigkeit biegsam und frisch nach, schafft Klarheit und Durchsicht im Gedankenspinnt und amüsiert in den heiteren Partien durch drastische (aber motivierte!) Parallelen zur Gegenwart» (28 Sept 1931) Hans Natonek äußert hierzu in der Vossischen Zeitung (Abend-Ausg vom 8 Okt 1931) «Hans Rothe ist vor allem Bühnenmensch, und seine Übersetzung will zu allererst der Szene dienen Schon ein oberflächlicher Vergleich erweist die großen Vorzüge der Rotheschen Übersetzung vor der von Baudissin Er hat für den komplizierten Charakter Angelos eine ganz moderne, sehr prägnante Ausdrucksweise ‚Ich habe nie geliebt‘ oder ‚Ich fühle, daß ich angefressen bin, und nur, weil sie so rein ist‘ Hier schwingen hundert Jahre moderner Psychologie mit Wie kühn und klar, wenn Angelo die zuchtige Isabella auffordert ‚Offenbare dich und lege deine schönste Schwachheit an‘ Bei Baudissin lautet die gleiche Stelle, viel schwerer verständlich ‚Sei, was bist du, ein Weib und kleide dich in die bestimmte Farbe‘ Dies nur als ein Beispiel für ein Übersetzungswerk, das zum Teil eine sprachliche Neuschöpfung ist und hohe Anerkennung verdient Rothe hat den Mut, wenn es darauf ankommt, Nachdichter zu sein, nicht nur Übersetzer Daß er den kleinen ‚Erpressungsversuch‘ Isabellas wegläßt, die Drohung, der Welt zu sagen, was für ein Mann der sittenstrenge Angelo ist, scheint ungerechtfertigt und einer Erklärung bedürftig» Auch andere Beurteiler rühmen Rothes Übersetzung u a als «außerordentlich frisch, klar, plastisch und gefällig» und nur im Modernisieren und Aktualisieren vielleicht gelegentlich zu weit gehend Darstellerisch fiel Irmgard Willers als Isabella mit dem dunklen vollen Timbre ihres Organs und der zarten intensiven Beseelung ihres Spieles auf

Es verdient größte Anerkennung, wenn ein ohne Zuschüsse arbeitendes Privattheater wie das Leipziger Schauspielhaus daneben noch eine zweite große Shakespeare-Inszenierung in der gleichen Spielzeit und mit gleich durchschlagendem Erfolg herausbrachte, wie das mit dem «Sommernachtstraum» der Fall war «Die Inszenierung erhielt ihren Stimpuls durch Rothes neue Übersetzung Wie immer, so geht er auch hier dem Sprachschwulst schon getürmter Satzungenetze, wie sie die deutschen Romantiker liebten, weit aus dem Wege und bemüht sich, so knapp, klar und deutlich wie möglich zu sein Das phantastisch Romantische, der zarte Duft eines märchenhaften Auf und Niederwebens heller und dunkler Gewalten, das Spukhafte eines grenzenlosen Schweifens zwischen Hohen und Tiefen des Seins und der Einbildung, wie es aus Schlegels orphisch-dunklerem Deutsch aufsteigt, tritt in Rothes taghell beleuchtetem Sprachkreis zurück. An dessen Stelle treten die reichgegliederten Akzente eines übermutig sich vorwärts schnellenden Gedankenspiels, das sich in elementarer Lust von Handlung zu Handlung, von Sphäre zu Sphäre schwingt und bei allem Sichverlieren in Gedankentiefen doch nie seinen Endzweck als Festspiel einem jungvermählten Paar bei seiner Hochzeit zu dienen, aus dem Auge läßt So bricht ein Strom von frischer Ungezwungenheit, kraftigem

Leben in das Marchenspiel und verwandelt deutsche Mondscheinpoesie zurück in ein kraftigeres altenglisches Festvergnügen, dem es deshalb doch durchaus nicht an Poesie und Gefühl mangelt. Bemerkenswert, wie Werther dieser modernen Auffassung das künstlerische Theatergesicht schuf. Mit Franz Nitsches Hilfe lieh er dem Ganzen den humorvoll betonten Grundklang einer äußeren Stilmischung, wie man ihr nur im Traum (oder in den Tairoff-Operetten!) begegnen kann. Da quirlte Griechentum und Englandertum, Antike, Barock und Biedermeier phantastisch witzig durcheinander in Kostümen und Palastdekorationen von schöpferischem Glanz und Humor» (Dr. Egbert Delpy in den Leipziger Neuesten Nachrichten vom 8. Febr. 1932). «Auf die historische Echtheit übertriebenen Wert legen zu wollen, grenzte schon hart an Snobismus und wurde seit Gundolfs großangelegter Ausdeutung von Shakespeares Aufnahme durch den deutschen Geist nur als Zeichen mangelnder Schöpferkraft aufzufassen sein. Rothess sprachliche Auflockerung wirkt aber lebendiger, blutvoller und gegenwartsnaher als die künstlerisch sicher hochbedeutsame, aber dem gehetzten Nervenmenschen unserer Großstädte nicht immer völlig zugängliche Kunstsprache Schlegels. Gerade bei den köstlichen Handwerker-szenen, die wenig mit Barock zu tun haben, scheint ihm das besonders gelungen. Auch die Liebeserinnerungen und -erklärungen haben in seiner Sprache viel an Lebensnahe gewonnen, weniger vielleicht das Bereich des Elfenkönigs und seiner Spukgeister. Rothess Übersetzung kann sich als dichterischer Ausdruck unserer Gegenwart sehen lassen» (Dr. Gerhard Geißler in der Neuen Leipziger Zeitung vom 8. Febr. 1932). Die Mendelssohnsche Musik wurde in dieser vielgepriesenen Inszenierung des Direktors Otto Werther, welcher auf die Ouvertüre verzichtete, stark zurückgedrängt. Puck war mit einem Mann besetzt, Hans Heßling, dessen Leistung meisterhaft genannt wird.

Auch das Stadtische Alte Theater in Leipzig brachte zwei Shakespeares Komodien und wiederum beide in Übersetzungen Rothess, der zur Zeit in Leipzig also vollständig durchgesetzt erscheint. Bei «Was ihr wollt», das im März 1932 die 25. Wiederholung seiner etwa um anderthalb Jahre zurückliegenden Neuinszenierung erlebte, pries man den Glanz seiner Sprache und «jene erarbeitete Innerlichkeit, die auch im kleinsten Satz noch wirksam ist». Viola, obzwar «in Ton und Geste von fast männlicher Strenge», erregt Begeisterung, es ist die graziose Lebendigkeit von Ruth Trumpp, «die geradezu bezaubernd war, so viel echte Herzlichkeit, die durch Übermut und Trauer so anmutig hindurchleitet, ist selten». Als eine edle Sommergabe erschien im Leipziger Stadttheater im Juni 1932 dann noch «Viel Lärm um nichts» in der Regie von Peter Stanchina mit Luna Carstens und Alexander Golling als vielbelobten Vertretern der tragenden Rollen. «Rothess Übersetzung ist mit Lust hinter jeder Wortverspieltheit der zierlichen und derben Silbenstecherei her. Mitunter tut er des Guten zu viel. Die Beweglichkeit und elegante Geschmeidigkeit seiner Bühnensprache, die sich über den Urtext, aber nie über den Geist der Dichtung heck hinwegsetzt, ist der große Vorzug dieser Übertragung, die Nachdichtung ist wie jede gute Übersetzung. Wie treffend charakterisiert er den galligen Misanthropen Juan, den er sagen läßt, daß er von der schlechten Laune lebt. In der Baudissinschen Übersetzung heißt es viel farbloser, daß er das Mißvergnügen braucht» (Hans Natonek in der Neuen Leipziger Zeitung vom 17. Juni 1932).

Das Deutsche Nationaltheater in Weimar hat die Kritik im Herbst 1931 mit einer Inszenierung von «Der Widerspenstigen Zähmung», die in unsere Zeit verlegt ward, überrascht und teilweise erschreckt. Sie wurde bewundert viel und viel gescholten. E. Fr. Müller lehnt diesen Regieeinfall von Max Brock (in der Allgem. Thüringischen Landeszeitung Deutschland vom 30. September 1931) schroff ab: «Kann man wirklich aus diesem Lustspiel ein „sportgerechtes“ Stück machen? Ist es wirklich möglich, aus Petruccio einen lebemannischen Sadisten, aus Katchen ein hysterisches, verwöhntes Girl, aus Tranio einen Äh Äh Fatzken, aus Gremio einen alten Trottel zu machen? Ist überhaupt noch von Humor die Rede? Wird nicht alles zum inhaltlosen flachen Ulk?» Die Zeitbedingtheit gerade dieses Lustspiels wurde doch wohl unterschätzt. Aber hierzu gleich eine Gegenstimme: «Man hat unbekümmert darauflos modernisiert mit Auto, Kinderroller, Reklameplakaten. Muß hier nicht die Kulturpolizei einschreiten?» Sachte, sachte! Die entscheidende Frage lautet in diesem Fall: Soll man Shakespeare als Klassiker für Gebildete reservieren, oder soll er lebendiges Theater sein und volle Häuser machen? So sehr man dem Protest zustimmen muß, der sich gegen eine sensationslusterne Verballhornung des großen Tragikers Shakespeare wendet, so wenig darf man sich der Erkenntnis verschließen, daß der Satiriker Shakespeare eine solche Ummodelung verträgt, denn es geht ihm nicht ein Quäntchen verloren. Zumal wenn es unstreitig so geschmackvoll und überlegt eingerichtet wird, wie unter der Regie von Max Brock. Abgesehen von einigen zu starken Übertreibungen im vierten Akt, ist dieser moderne Ulk wirklich witzig, und wenn er auch das Schwergewicht nach dem Burlesken hin verschiebt und dadurch vielleicht nicht alle Versfeinheiten herausholt, so steckt doch in der ganzen Durchführung ein solcher Reiz, daß man sich ihm nicht entziehen kann. Man ist gefesselt und aufgeschlossen, und damit erfüllt dieses moderne Theater eine sehr wesentliche Forderung» (Dr. Hans Malberg in der Jenaischen Zeitung vom 2. Okt. 1931).

In Bonn hat das Stadttheater, von dessen Leitung der Intendant und Lektor Dr. Albert Fischer nach einer uberaus ruhmvollen, theatergeschichtlich für diese Stadt sehr wesentlichen zwölfjährigen Führung am Ende der Spielzeit 1931/32 zurückgetreten ist, den «Hamlet» in der neuen Übersetzung von Lektor Walter Josten aufgeführt, die in Buchform im Verlage von Rohrscheid in Bonn erschienen ist. Der Bonner Generalanzeiger (vom 28. Dezember 1931) gibt seinen Eindruck folgendermaßen wieder: «Walter Josten hat nicht aus poetischen Gründen neu übersetzt (gegenüber Schlegel hat sogar bei ihm sprachliche Vergröberung stattgefunden), sondern er will im Urtext anders gelesen haben als Schlegel. Es sollen also Übersetzungsfehler vorgekommen sein, falsche Sprachausdeutungen, die Rückwirkung hatten auf die Hamlet-Gestalt selber. Nun, alles Übersetzen darf nicht wortwörtlich, sondern muß sinngemäß geschehen, und sinngemäße Übersetzung ist bereits Auswahl zwischen Möglichkeiten, darüber das Sprachgefühl des Übersetzers höchst persönlich entscheidet. Und wiederum entscheidet persönliches Gefühl bei Übersetzungsbeurteilungen. Es hat also seine Schwierigkeiten mit Falsch und Richtig bei Übersetzungen, zumal wenn es sich wie im Falle Shakespeare um den Urtext einer aus Altform in Neuform umgebildeten Sprache handelt. Gestaltet sich aber nun wirklich, und das ist wichtiger als alle Erörterungen über die eine oder andere Andersübersetzung einzelner Worte, gestaltet sich wirklich aus der

Jostenschen Neuübersetzung ein anderer Hamlet als aus der Übersetzung von Schlegel? Bisher war uns Hamlet der Typ eines melancholischen, vergrubelten, vielleicht auch zeitweilig irren, jedenfalls aber Irrsinn mit Klugheit spielenden Menschen, den die Tat schreckt, weshalb ihm Fortinbras als siegender Willens und Tatmensch gegenübergestellt ist. Bei Josten tritt nur (einer bisher nicht sonderlich beachteten oder als peinlich empfundenen Charakteristik der Mutter Hamlets zufolge) innere Verfettung und Kurzatmigkeit hinzu, was den beklagenswerten Hamlet zwar noch beklagenswerter macht, aber an seinem Charakter nichts ändert, jedenfalls braucht nicht, wie Josten das tut, die Unlust zur Tätigkeit aus diesem Zustand hergeleitet zu werden. Natürlich kann es einem feinnervigen Menschen wie Hamlet kein sonderliches Vergnügen sein, den Racher seines Vaters machen zu müssen, aber Jostens Sinndeutung des Hamlet-Ausrufs nach dem Gespräch mit dem Geist seines Vaters als Widerwillen gegen einen Tatauftrag dürfte psychologisch durchaus schief sein. Hamlets Ausruf ‚Schmach und Gram‘, oder, wie Josten richtigstellen will, ‚verwünscht, verflucht‘, wird nicht ihm selber in der ihm behagenden Lassigkeit, sondern dem Oheim gelten, der seinen Vater ermordete. Und auch alle übrigen, zahlenmäßig reichen Erläuterungen Jostens sprachlicher und sachlicher Art führen nur zu der Feststellung, daß sich durch den Aufwand dieser Neuübersetzung nichts geändert hat. Auftritt nach wie vor der altbekannte melancholische Hamlet mit seinem Hang zum Sinnieren und seiner Unlust zur Tat, ein tragischer, aber ein halber Held, den das Schicksal ohne sonderliche Berufung in eine Tragödienhandlung hineinstoßt. Nur sehen wir jetzt den einst Zartgehederten nicht mehr edelwüchsig, sondern behaftet mit dem körperlichen Gebrest der inneren Verfettung und der Kurzatmigkeit. Armer Hamlet! Andere Urteile über Jostens Übersetzung lauten viel positiver. Die Kolnische Zeitung vom 31. Dezember 1931 ruht ihr (in der Besprechung von Dora Menghus) großes Verständnis für den Geist der Sprache, ernste gewissenhafte Arbeit und die Fähigkeit nach, manche Weitschweifigkeit durch eine knappere, Sprachform zu ersetzen, «ohne den Wortklang der Dichtung zu schädigen». Dr. Lutzeler in der Kolnischen Volkszeitung vom 26. Januar 1932, Morgenausg., äußert: «Josten ist vor allem von philologischen Interessen geleitet und hat mancherlei Ungenauigkeiten und sachliche Irrtümer zu berichtigen gewußt. Dabei hat er, wie es ja nur sinnvoll ist, auch solche Stellen nicht geschont, die allgemeines Bildungsgut geworden sind, so heißt es bei ihm, 1. Akt, 2. Szene, ‚Er war ein Mann war alles Euch in allem. Ich werde nimmer seinesgleichen sehn‘. Es ist eine Angelegenheit der Fachwissenschaft, die von Josten gemacht, ohne Zweifel genau überlegten Vorschläge zu überprüfen.» Die zwölfjährige Intendanzführung Dr. Albert Fischers hat mit einer Shakespeare-Inszenierung «Der Widerspenstigen Zähmung» unter verdienten Ehrungen für den Leiter und seinen meisterhaften szenischen Mitarbeiter, Professor Walter von Weeus abgeschlossen, der ein volles Jahrzehnt in Verbindung mit seinem Lehramt als Leiter der Dusseldorfer Bühnenbild-Fachklasse seine Tätigkeit als wertvollster und getreuester Helfer am Werke Albert Fischers in Bonn ausgeübt hatte und vor allem als Bildgestalter romantischer Komodienszenen immer von neuem überrascht und entzückt hat: «Wie das Klang und schwang in Rhythmus, dieses Lustspiel! Wie der Bühnenraum architektonisch beherrscht und aufgeteilt war in graziöser Gliederung! Wie sich Bild zu Bild fugte auf

dem Rund der offen in Aktion tretenden Drehbühne! Und wie dazu ein abgestuftes Licht die Szenenzasur noch besonders sunnfällig machte! Das war schonste kunstlerische Beglückung» (Bonner Generalanzeiger vom 17. Juni 1932)

Aus dem rheinisch westfälischen Theatergebiet, das unter dem gegenwärtigen Wirtschaftsdruck ganz besonders zu leiden hat und sich mit anerkanntenswerter Energie gegen die Verflachung seiner Spielpläne wehrt, ist u. a. von einem Shakespeares Goldoni-Schwankabend in den Vereinigten Stadttheatern in Bochum-Duisburg zu berichten, der um seiner sehr seltenen Paarung dieser beiden großen Komödiendichter willen besondere Erwähnung verdient. Shakespeares «Liebesleid und -lust», das selten gespielte skizzenhafte Jugendwerk, wurde an einem Abend mit Goldonis «Impresario von Smyrna», letzterer in der geschmackvollen Übersetzung von Kurt Stieler gegeben, eine Bindung, die sich trotz einer überlangen Dauer des Abends gut bewahrt hat. Shakespeares Lustspiel «war durch vorsichtige dramaturgische Gestaltung in eine handliche Form gebracht worden, in der das stilbildende Element der Zeit, der geschnorkelte und gespreizte Euphuismus so weit zurückgedrängt wurde, daß es auch heute noch seine kunstlerische Aufgabe zu erfüllen vermochte» (Der Mittag vom 27. Jan. 1932). Die Inszenierung Dr. Saladin Schmitts, der mit diesem Abend eine Art Vorfassungs-Abend darbot, schuf «eine buntaufgemachte Revue, prächtig in den Bilderbuch Bildern, blühend in den Farben und ergötzlich in der Konfrontierung der grotesken Askese am Navarrischen Hofe und der leichten Fröhlichkeit im Kreis der Prinzessin von Frankreich, gelegentlich wohl auch komisch in Situationen, die sich aus einer spielfreudigen Regie ergaben» (Dr. Vogl im Duisburger Generalanz vom 28. Jan. 1932). «Was zur Realität nicht gedeihen konnte, gedieh hier zum Spiel. Aus dem Theater, das die Welt sein soll, wurde ein Theater der Primitiven, aus Menschen Marionetten. Charakter wurde Typ, stehende, an die Puppenbühne erinnernde Figur, von der auch das Kind weiß, was sie bedeutet. An das Kind in uns wandte sich die Darstellung. Es lief vergnügt mit» (Dr. Sieburg im Bochumer Anzeiger vom 28. Jan. 1932). «Den Shakespeare hielt Dr. Saladin Schmitt absichtlich an der Grenze der Parodie und gab ihm durch formalistische Regie-Einfälle ein ästhetisch haltbares Gerüst. Gespieltes Theater entsprach einer hübsch gespielten Dekoration (Johannes Schroder) und einer das Ganze pittoresk vereisenden Stilisierung» (Raskin in der Rhein Westf. Ztg. vom 27. Jan. 1932). Als zweite Shakespeares Neuinszenierung brachte Bochum im Juni 1932 «Was ihr wollt». «Streichen wir diese Zutaten (einer Maskerade), wiewohl sie sich kaum übersehen ließen, dann bleibt eine geistreiche und anmutige ‚Verzauberung‘, ein bunter und heiterer Aufzug. Was die Schauspieler unter Dr. Saladin Schmitt aufbrachten, kam dem Dichter nahe, wie selten eine Bühne Shakespeare nahezukommen vermag» (Wernher Witthaus in der Köln. Ztg. vom 25. Juli 1932). «Dr. Schmitt hatte die Fülle des hier wuchernden barocken Reichtums klug beschnitten, allerdings dehnte sich die große Szene zwischen Malvolio und seinem liebestollen Ich, das — ein guter Regietrick — in naturgetreuer Kopie, als fleischgewordenes Spiegelbild dem Original sekundierte» (Dr. Sieburg im Bochumer Anzeiger vom 22. Juni 1932). «Dr. Schmitt als Regisseur legte den Hauptakzent auf die grotesken Partien. Mit einer Art Ballett scherzender und liebender Paare aus dem fürstlichen Gefolge überbrückt er die Dekorationswandlungen der Drehbühne und gleitet damit,

seinem Regiestil entsprechend, bis an die Grenze zwischen Schauspiel und Oper» (Dr Vogl im Duisburger Generalanzeiger vom 13. Juli 1932) Zwei anmutige Spielerinnen seien herausgehoben Delia Maria Teichen und Liselotte Schremer

Auf dem Wege zur Waterkant und in den Osten verweilen wir noch kurz in Hannover, wo das dortige Privattheater, das Deutsche Theater, unter der neuen Mitdirektion von Johannes Tralow den Mut aufbrachte, seine Tätigkeit mit dem «Sturm» zu eröffnen Bemerkenswert in dieser Inszenierung, der man nachruhmte, daß sie mit formender Hand und durch einfache Mittel große Wirkungen erreichte und «ein Muster maßvoller, unaufdringlicher Stilisierung» gewesen sei, ist die Verwendung einer Bühnenmusik von Ernst Krenek, dem begabtesten unter den zeitgenössischen, der atonalen Richtung nahestehenden Komponisten von Schauspielmusik, der auch für den «Sommernachtstraum» der Heidelberger Festspiele eine in ihrer Art treffende Bühnenmusik geschrieben hat Der «Sturm» kann der musikalischen Begleitung nicht weniger entraten wie der «Sommernachtstraum», nur hat er bisher noch nicht seinen Mendelssohn gefunden Deshalb haben die Bemühungen um eine geeignete Bühnenmusik für dieses Werk nie aufgehört Neben der früher vielbenutzten ansprechend unbedeutenden Taubertschen (für Dingelstedt) gibt es neuerdings u. a. eine solche von Felix Weingartner in weit ausholender Form, deren Uraufführung seinerzeit am Darmstädter Landestheater stattfand Kreneks Musik, durchaus zurückhaltend und nur als klangliche Begleitung gedacht, illustriert mit innerer Anteilnahme auf der Basis erlesener Kammermusik, verbindet mit Modernität und Klarheit Schönheit und Märchenpoesie» (Hamburger Fremdenblatt vom 14. Okt. 1931) Sie diene, «selbst nur gelegentlich (z. B. in einem Blasersatze) tiefere Bezirke anleuchtend, dem Zwecke der Untermalung beweglich, unaufdringlich und keineswegs ohne Geist und ohne Zeichen des Persönlichen» und habe «in sich Zusammenhang genug, die Insel voll Geton glaubhaft zu machen» (Hannoverscher Kurier vom 3. Okt. 1931) Ganz ablehnend ist die Auffassung des Hannoverschen Anzeigers (3. Okt. 1931) «Eine der bedeutungslosesten und dem Geist des Werkes widersprechendsten Musiken, die ihm je beigegeben worden sind Weder originell noch zurückhaltend, zerstört sie die Stimmung eher, die sie unterstreichen sollte An Stelle der von Zauber angefüllten Atmosphäre schaffte sie, wie die meisten 'Sturm' Musiken, dem Spiel nur die theatralischen Gelegenheitssignale, deren es notwendig bedarf Einzig Weingartner hat dem 'Sturm' jenen symphonischen Untergrund geschaffen, der, der Dichtung dienend, sie zugleich erfüllt» Im Mittelpunkt der Aufführung stand Annemarie Jürgens als Miranda

An der Waterkant hat Lubeck «Maß für Maß» gespielt, gleich Leipzig in der Rothscheschen Übersetzung und wenig glücklichen Neubetitelung «Zweierlei Maß», die jedoch hier etwas zurückhaltender Aufnahme begegnete als in Leipzig «Er hat sehr subjektiv geschaltet, nicht nur Szenen umgestellt und gekürzt, sondern auch umgedichtet — nicht immer überzeugend Bemerkenswert ist besonders seine Behandlung der Szene im 4. Akt zwischen Angelo und Escalus und des folgenden Monologs Im Bestreben, die Seelenschilderung hier mehr auszuführen und die Gestalt des Angelo sympathischer zu machen, dichtete er Verse hinzu, welche eine tiefe Verstorung des Schuldigen, eine Verneinungsstimmung ausdrücken So weit sollte man vielleicht nicht gehen

Aber in hohem Maße verdient die sprachliche Formung Anerkennung, die klare Erhellung und glückliche, sprechleichte Prägung sinnsschwerer und in anderen Übersetzungen sinndunkler Stellen, die Verlebendigung durch eine freiere Rhythmik» (Lubecker Generalanzeiger vom 4 Sept 1931) Wie vom Stadttheater in Lubeck, so ist auch von demjenigen in Kiel die Spielzeit 1931/32 mit einer Übersetzung Hans Rothers, hier dem «Kaufmann von Venedig», eröffnet worden Man anerkennt auch dort die Leichtverständlichkeit der Übersetzung, halt sie aber gegenüber Schlegel Tieck auch hier «in den poetischen Stellen an dichterischem Schwung nicht gerade überlegen» (Kieler Ztg vom 1 Sept 1931) Hamburg, das in der vorangehenden Spielzeit mit besonders interessanten Shakespeare-Inszenierungen aufgewartet hatte, trat diesmal nur mit einer Neuninszenierung des «Hamlet» unter der Regie von Otto Henning und mit Kurt Eggers-Kestner als Hamlet («mehr Wikinger als Wittenberger») im Altonaer Stadttheater (Sept 1931) hervor Daneben betätigte sich eine «Bühne der Nichtprominenten», eine Notgemeinschaft Hamburger Schauspieler, unter der Leitung von Walter Redlich in dankenswerter Weise für Shakespeare mit Aufführungen von «Wie es euch gefällt» (Dez 1931) und «Was ihr wollt» (April 1932)

Aus dem deutschen Osten ist v a wieder des Schauspielhauses in Königsberg als Pflegestätte Shakespeares zu gedenken, wo nach guter Hausstradition mit einem Werk dieses Dichters die Spielzeit eröffnet worden ist, mit «Viel Lärm um nichts» unter der Leitung des Oberregisseurs Hans Karl Müller Der Abend fand allgemein eine begeisterte Aufnahme «Hier wurde in Regie und Bühnenbild Wunderbares vollbracht, weil man die Schaulust in vorbildlicher und geschmackvoller Weise zufriedenstellte, ohne plump oder gar revuemaßig zu werden» (Ostpreuß Ztg vom 7 Sept 1931) «Diese Aufführung reißt mit Sie laßt Widerstand nicht zu» (Königsberger Tageblatt vom 7 Sept 1931) «Es war, wie wenn ein leichter Sektrausch Pate gestanden hatte Schwung und Eleganz herrschten, alles war von beschwingtem Rhythmus, von festlicher Frohlichkeit, und wirklich entzuckend war der farbige Rahmen, den Friedrich Kalbfuß ganz herrlich zur Verfügung gestellt hatte Das Allerletzte war mit Verständnis und Empfinden herausgeholt» (Königsberger Allgem Ztg vom 7 Sept 1931) Viel gepriesen das Liebespaar Claus Clausen und Ursula Schnetzler

In Südwestdeutschland hat aus naheliegenden Gründen Goethe in der Spielzeit 1931/32 Shakespeare besonders kraftig Konkurrenz gemacht Immerhin sind einige Neuninszenierungen herauszuheben Das Nationaltheater in Mannheim gab den «Sommernachtstraum» als herzerfrischenden Auftakt der Spielzeit «Mendelssohns Musik wurde zum eigentlichen Gerüst der Aufführung An ihr rankte sich die tänzerische Girlande empor, die der Schmuck des Abends wurde Junge Kräfte, flinke Begabungen hatten sich zu einem lichten, leichten Elfenreigen verbunden, der das Ganze ins Märchenhafte hob In leichten Wellen hob und senkte sich das Gelände der Bühne Mit zwei, drei Kulissenstücken ließ sich die Szene leicht verändern und beugte sich dabei dem dramaturgischen Zweck der Dichtung Auch die Musik war der Aktion der Bühne unterstellt, z B horte man den Hochzeitsmarsch während der sonst stets weggelassenen Szene, in der die Handwerksleute die letzten Vorkehrungen für ihre Komodie treffen» (Dr St Kayser in der Neuen Mannheimer Ztg vom

7 Sept 1931) Intendant Herbert Maasch, der Leiter dieser Aufführung, plant für die Spielzeit 1932/33 einen Shakespeare Komödien Zyklus, wie ihn die Bayerischen Staatstheater im Jahr zuvor gebracht hatten Das Badische Landestheater in Karlsruhe hat u a eine Neueinstudierung von «Der Widerspenstigen Zähmung» in einer instinktsicheren und übermutigen Inszenierung von Felix Baumbach und mit einer bunten, lustigen Szene von Torsten Hecht herausgebracht Baumbach hat «unbekummertste Stregreifkomödie mit klassischen Scheurepurzeln vorübertollen lassen» (Karl Joho im Karlsruher Tageblatt vom 1 Februar 1932)

Frankfurt, die Goethestadt, hat am Städtischen Schauspielhaus mit einer Neunszenierung des «Kaufmann von Venedig» unter der Leitung des Intendanten Dr Kronacher und mit einer bedeutenden Leistung von Kurt Katsch als Shylock sich beteiligt «breit, erdnahe, fast ein Tier zwischen der bunten venetianischen Gesellschaft Kein Schacher und kein tragischer Heiliger, nur der Jude mit der Liebe zu seinem Golde und seinem Blut» (Brüngezu in den Frankf Nachr vom 2 Okt 1931) Die Inszenierung begegnete unterschiedlicher Beurteilung Die Frankfurter Nachrichten vom 2 Oktober 1931 betonen, daß sie «mit der Präzision eines feinmechanischen Werkes abheft, die von Buntheit strahlte und von Seide knisterte, die glanzend war und doch um einen Grad zu glanzend, um auch das ganze Herz in naiver Freude mit-sprechen zu lassen Irgendwo blieb eine Lucke Der Sieg der Technik über den Sinn des Geistes, des Wortes, das sich selbst behaupten will» Eine ähnliche Auffassung vertritt in verstärktem Maße F T Gugler in der Frankfurter Zeitung vom 2 Okt 1931, der meint, daß die Liebespaare «von der Technik statt vom Impuls des Herzens die Bewegung erhielten Wir bedauern es, daß die raffinierte Architektur mit einer solchen Vollkommenheit sich zu drehen und zu kreiseln verstand, daß alle Illusion verloren ging Wir müssen auch sagen, daß die Kostümierung eine Farbenfrohhlichkeit hatte, deren Drastischkeit nichts zu wünschen übrig ließ Wie sind da bei diesem Licht der Jupiterlampen die Grün, Violett, Schwarz und Blau aufeinandergeplatzt! Wie macabre war der Gerichtssaal des Dogen Ein Reichtum, auf den man, wie wir glaubten, sonst nur noch in Hollywood Anspruch macht» Ganz positiv stand dagegen Martin Sommerfeld im Frankfurter Generalanzeiger vom 1 Oktober der Inszenierung gegenüber «Diese Aufführung hat zum Lebenselement venezianische Lebensfreude und Renaissance Luft Sie setzte an den Anfang und an das Ende Antonio Am Schluß, wenn die drei Liebespaare sich zum Reigen anschicken, reißen sie den Ring nochmal auf mit einem sechsstimmigen Anruf Antonio, und wenn sie fortgehuscht sind, bleibt er allein auf leerer Bühne, und sein feines und weises Lächeln gleitet zurück von dem seltsamen Liebeshandel der Freunde zu dem seltsamen Rechtshandel des Feindes, ein reizender Einfall, der mehr als bloßer Einfall war Denn so erschien — wunderbar neu in dieser Zeit! — das vielgespielte Stück vom Könighchen Kaufmann Noch niemals spürte ich so sehr die Weisheit dieses Stücks in seiner Schönheit — war es dies, was das Publikum zu so unerwartetem Mitgehen hinriß?»

Am Staatstheater in Wiesbaden, das mit Ablauf der Spielzeit 1931/32 vom preussischen Staat aufgegeben und in ein Nassausches Landestheater umgewandelt worden ist, ist eine Inszenierung von «Was ihr wollt» durch Wolf von Gordon im Großen Haus (Oktober 1931) aufs freundlichste begrüßt worden

«Die Regie hatte die glücklichste Hand, alles Lyrische, alles Marchenhafte und Liebliche, kurz alles aus poetischen Quellen Gespeiste kam zu eindringlicher, niemals aufdringlicher Wirkung Auch die derben Szenen waren, da man sie sozusagen mit Dampfperle spielte, ausnahmslos erfreulich» (Wiesbadener Tageblatt vom 5 Okt 1931) «Eine hohe, weit ausgeschwungene Galerie mit breiten Treppen bildet den Abschluß und Hintergrund, wodurch er Garten, Straßen usw andeuten will Durch einfachste Mittel, nämlich durch vorgezogene zarte Vorhänge verwandelt er diese Szene in Interieurs» (Wiesbadener Ztg vom 5 Okt 1931)

Die umstrittenste und vielleicht anfechtbarste, aber sicherlich nicht uninteressanteste Inszenierung in diesem besten deutschen Theaterbezirk hat während unserer Spielzeit wohl Gustav Hartung, der zurückgekehrte Generalintendant, am Hessischen Landestheater in Darmstadt mit «Romeo und Julia» geboten Wilhelm Michel berichtet hierüber in der Kölnischen Zeitung vom 13 Oktober 1931 «Die Absicht war, das weitraumige, breit ausladende Wort der klassischen Dichtung in die knappe, kalte, beherrschte Fassung der Gegenwart zu bringen Bühnenbild, Geste, Sprechstil waren auf dingliche Angabe gestellt, die nicht spielen, sondern nur ‚sagen‘ will Aber die Begegnung dieses Strebens mit dem Shakespeareschen Wort fiel tragisch, um nicht zu sagen mißtonend aus Aus dem Sagen wurde ganze Strecken hindurch ein bloßes ‚Aufsagen‘, die angestrebte Verhaltenheit wurde zur Verdrängung, zur fortwährenden Bekämpfung der Gefühlskräfte Die Schauspieler behielten alles, was aus der Dichtung herausstrahlen wollte, für sich, oder vielmehr sie erwarpten es vor aller Augen, und statt der festlichen Flamme erschien ein erloschener, ausgebrannter Krater, grau und kalt Nicht nur, daß dieser Stil des bedingungslosen ‚An sich-Haltens‘ sich mit dem bedingungslosen ‚Abgesehen-Shakespeares‘ grell überschneidet — er will, auch abgesehen von Shakespeares, im Ernst nichts an den Zuhörer abgeben Er will grundsätzlich nicht über die Rampe Er will nicht zur Schau spielen, sondern er will die Inhalte mit allen Mitteln der Schau entziehen In diesem Stil sind Diskussionsstücke möglich, bei denen vom Dichter zum Zuhörer bestimmte Gegenstände vernunftgemäß verhandelt werden, nicht aber Dichtung, die ‚gesprochenes Leben ist‘ Ablehnend auch das Darmstadter Tageblatt vom 8 Oktober 1931 «Auf der Drehbühne hatte Wilhelm Reinke ein Gestänge von weißen Säulen, Saulöhen und Treppen aufgebaut Wohl ermöglichte es raschen Szenenwechsel, aber es gab keine Suggestion Es entbehrte der Phantasie und der Wärme Wie die Bühne ein nüchterner Bau war, so war auch die Darstellung jedes Pathos entkleidet, kühl, nüchtern Die Schauspieler sprachen die Worte Shakespeares als leichte, saloppe, oft unverständliche Unterhaltung Hartung stellt die Ansicht auf, die subjektive Leidenschaft sei durch die Sprache so objektiviert, daß es für den Schauspieler darauf ankomme, die Sprache als Sprache weiterzuleiten und sie nicht durch psychologische und private Eingriffe zu zerbrechen, dasselbe gelte für die Geste Abgesehen davon, daß diese Theorie höchst anfechtbar, in E unrichtig, so hat der gestrige Versuch ihrer Durchführung ihre Untauglichkeit erwiesen Wo blieben die poetischen Reize der Dichtung?» Begeistert hingegen F T Gugler in der Frankfurter Zeitung vom 9 Oktober 1931 (Morgenblatt) «Die Darmstadter Aufführung, fürwahr, mit allen ihren Reizen, mit allem ihrem

inneren menschlichen Glanz, mit all ihrer heiß und ruhig scheinenden Schönheit ist kein Nachtschattengewächs gewesen. Eine goldene Frucht fiel uns in den Schoß. Der südliche Schauplatz, Verona, dem Trauerspiel eine weiße, fast abstrakte Folie, ein Saulenkreis, einen Hof bildend, der Balkon als Andeutung, nichts als ein offengehaltener Zwischenboden, durch eine Treppe mit dem unteren Schauplatz verbunden. Eine wohlüberlegte, durch die Sparsamkeit die Illusion steigernde Kulissengruppe, die durch einfache Viertel- und Achteldrehungen der Bühne den agierenden Menschen gleichsam Freiheit schenkte und sie erhob. Es war mit veränderten Mitteln die Wirkung des Kothurns und blieb doch die der Natürlichkeit. So aber war das ganze Spiel gestaltet, gesteigert durch das Maß und durch Geschmack. Im ersten Akt wird der Hintergrund exponiert wie eine geometrische Formel. Das Gefecht zwischen den feindlichen Familien ist streng gegliedert, ein symmetrischer Aufbau im Takt des Klopfen der ausfallenden Füße, der Stoß der Degen. Die choreographische Präzision ergibt nicht eine frisierte Stellszene, sondern jene höhere natürliche Vorstellung, welche immer dann erwacht, wenn die Realität einem künstlerischen Gesetz sich fugt. Tritt der Prinz unter die Kampfenden, treibt er die Lager nach links und nach rechts, ist schon durch die Form des Spiels eine Spannung da, ein Schauer des Dritten, des Überrealen, des Unheimlich Plotzlichen, der jedes Wort, das der Prinz nun spricht, mit einer Kraft geheimnisvoll ladet, ohne daß der Prinz seine Erscheinung mit übertriebenem Gestus oder mit einem Trick der Stimme theatralisch aufzuputzen hatte. Nein, dieselbe Dämpfung, dieselbe, gleichsam künstlerische Ordnung, die das Gefecht der 16 Degen (die wie 60 gewirkt haben) beherrscht, verwandelt seine Rede in ein Donnerwort, das von innen her furchtbar klingt. Wie diese erste Szene durch die Regie, durch die genaue künstlerische Disziplinierung, die an die japanische Mimik erinnert, den sublimen, unbeschreiblichen Reiz der Natur einfängt, gewinnt die ganze Tragödie durch das bewußt erdachte Ineinandergreifen von Langsam und Schnell, von Schmerz und zierlichem, eigentlich grazilem Ernst, von seinem Sich Sammeln in Szenen und seinem behutsamen Sich-Verlieren in anderen eine Gewalt, eine Kraft der Wahrheit, eine durchdringende sinnlich erhöhte Macht des Wirklichen. Die Mittel, die vorhanden waren, bewegten sich zu Shakespeare hin, und damit sind auch ungenügende Mittel schon genügend. Die Szene, in der Julia durch einen zauberkraftigen Kräutertrank in den Scheintod niedersinkt, sprechen ihre Mutter, die Amme und Graf Paris in einem monotonen, kanonischen Chor. Die Schreie des Entsetzens klopfen wie gleichmäßige dunkle Schläge auf die Bahre. Die Absicht wird erkannt, weil dieser Chor nicht ganz gelingt. Und dennoch ist die Rührung größer, als wenn jeder einzelne Schauspieler ungehemmt den Schrecken und die Trauer aus sich gestoßen hätte.

In Wien, dessen Leistungen an Shakespeare diesmal an letzter Stelle betrachtet werden mögen, hat Max Reinhardt in der Spielzeit 1931/32 dem Dichter mit zwei Inszenierungen gehuldigt, während er in Berlin diesmal nicht als Shakespeare Regisseur in Erscheinung trat. Im November 1931 hat er im Theater in der Josefstadt «Was ihr wollt» neu inszeniert, und Anfang Juli 1932 spielten Reinhardt-Schüler unter der persönlichen Leitung ihres Meisters im Schonbrunner Schloßtheater den «Sommernachts Traum». Ursprünglich hatte Max Reinhardt die Absicht, im Sommer 1931 gelegentlich der Salzburger Fest-

sie die «Was ihr wollt» auf seinem Schlosse Leopoldskron als Freilichtaufführung vor geladenen Gästen darzubieten. Die andauernd schlechte Witterung hat diese Absicht vereitelt, so daß die Erstaufführung dieser Neunszenierung erst einige Monate später im Wiener Theater in der Josefstadt zustande kam. «Diese Leopoldskroner Ausgabe ist ein einzigartig Verschlungenes aus Natur und Kunst. Alles ist neu gesehen, neu geatmet — kaum ist unter Reinhardts nachdrucklichem Fleiß auch nur eine Betonung die alte geblieben. Die zwei schauspielerischen Felsen, zwischen denen alles geschieht, heißen Wilhelm Diegelmann und Hugo Thumig. Ein Siebzigjähriger der erste, ganz so prall, toll und frisch wie vor 25 Jahren als Junker Tobias, aber womöglich noch ferner geworden — der zweite ein beinahe Achtzigjähriger Hugo Thumig, Hofrat und Humorist, gibt den Malvolio, wie man ihn bisher nicht nur nicht gesehen, sondern auch nicht gedacht hat. Malvolio aus Sachsen, als schrullig lebenswerten, das eigene Wesen durch hundert Verzerrungen hindurch stauenden und treibenden alten Mann. Ohne jede Bosartigkeit Malvolio als Polonius, konnte man sagen.» (Heinrich Eduard Jacob im Berliner Tageblatt vom 24. Nov. 1931). Auch sonst besetzte Reinhardt in dieser begeistert aufgenommenen Neunszenierung eigensinnig: «Und wie oft hat er damit gegen Zunftmeinung und trockene Fachkritik recht behalten.» Helene Thumig war Viola. «Dieser Viola steht wohl der ganze Gefühlsreichtum einer großen Schauspielerin zu Gebote, der herbe, knabenhafte Körper von asketischer Schlankheit, auch die Poesie der Stimme, aber das jugenhaft Strahlende, die süße Heiterkeit der Figur, der holde Übermut und die karnevaleske Ausgelassenheit vermißt man. Dagegen ist natürlich Gustav Waldau, klug genug, den Narren zu spielen und weiß seine Torheit so weislich anzubringen, daß der Witz in allen Facetten glänzt und blitzt. Er ist ein lebenswürdiger, geistvoller Narr ohne Galligkeit. Ein salonfähiger Narr mit beherrschten, erstklassigen Manieren. Resolut und doch sehr reizvoll, mit fescher, wienerischer Drolligkeit packt Paula Wessely die Maria an. Ungemein anziehend die schöne Grausamkeit der Eleonore von Mendelssohn als Olivia.» (Alfred Grünwald im Neuen Wiener Journal vom 12. Nov. 1931). «Ein Halbbrud von Arkaden, oben kann man sich etwa den Balkon eines Palastes vorstellen, Andeutung geschnittener Hecken dahinter, eine Nische mit der Liebesgöttin. Das ist der Schauplatz. Nur die hinter den Rundbogen jeweils geänderten Ausblicke, die vorn angebrachten wenigen besonderen Geräte, Versatzstücke und die wechselnde Beleuchtung geben die Ortsveränderung an. Die Schauspieler sind zu einer gewissen feierlichen Komik verhalten, als müßten sie stets bedenken und fühlbar machen, daß sie Shakespeare spielen, keinen modernen Schwank. Waldau Narr rückt in die Mitte der Aufführung nicht nur poetisch als die zusammenfassende dichterische Vorhänge und Durchdringung dieser Welt, sondern menschlich als ruhendste Gestalt.» (Otto Stoeßl in den Münchner Neuesten Nachrichten vom 14. Nov. 1931). «Die Musik, im ersten Bild zerstaubend, selbst ein Stück lebendiger Dekoration, ruht von Bernhard Paumgartner, dem Direktor des Mozarteums, her. Sie benutzt altenglische Motive, aber bei aller Verbaltheit ist ihr Barockcharakter unverkennbar. Sie gibt lebendiges Barock, in Salzburg gewachsen und dem ausgezeichneten Musiker und Komponisten Paumgartner wesentlich zu eigen.» (Neue Freie Presse, Wien).

Auch die «Sommernachts Traum»-Aufführung, welche Max Reinhardt

mit seinen Schülern vorbereitete, war ursprünglich als Freilichttheater, und zwar im Schloßpark von Schonbrunn gedacht gewesen, wurde alsdann aber in den entzuckenden Raum des aus dem Barock stammenden Schloßtheaters von Schonbrunn verlegt, das mit dem Opernhaus von Bayreuth und dem Residenztheater in München zusammen zu den drei schönsten hofischen Prunktheatern vergangener Zeiten gehört. «Die Studienarbeit des Reinhardt Seminars am ‚Sommernachtstraum‘ ist eine Synthese aus zwei Stilelementen des Meisters. Das von vandalischen Händen runtergerissene alte Proszenium ist zur Shakespeare-Bühne umgebaut, die Hinterbühne bringt das plastisch aufgebaute Plateau der einstigen ‚Sommernachtstraum‘ Premiere Reinhardts im Münchner Künstlertheater mit schwarzem Rundhorizont. So entsteht als Kollektivarbeit der Hörer unter Leitung Professor Strnads ein Spielraum von hinreißender Märchenhaftigkeit, in dem das terrestrische Gegauchze des Lebens an keine scharfen szenischen Konturen stößt, sondern sich in einem Dunkel ausbreitet, das die Imagination des Zuschauers unerhört erzwingt» (Hans Saßmann im Neuen Wiener Journal vom 3. Juli 1932). «Die Aufführung baut auf einer neuen, recht glücklichen Übersetzung von Richard Flatter auf, die dem romantischen Rankenwerk wohl einige Üppigkeiten zugunsten eines leichten und glatten Flusses weggenommen, seine Schönheiten aber behutsam, ja andächtig geschont und bewahrt hat» (Dr. Edwin Rollet in der Münchner Zeitung vom 10. Juli 1932). Die Aufführung durch die Theaterschüler selbst fand teilweise lebhaftere Anerkennung, teilweise aber auch heftigsten Widerspruch. Oscar Maurus Fontana (in der Bohemia vom 14. Juli 1932) sagt, daß die Aufführung «ihre Märchenhaftigkeit ganz der verschiedenartigsten Verwendung des Lichts dankte. Schon und neu die Auflösung des Sommernachtsspiels in ein befreiendes chorisches Gelächter der liebenden Paare. Schauspielersich aber war es erschreckend, zu sehen, wie für Reinhardt die jungen Schauspieler nur Mittel sind, um sie in fremde, von ihm geliebte, zu verwandeln. Sie spielen außerhalb ihres Bereiches liegende schauspielerische Größen nach, sie spielen nicht sich selber. Sie sind Launen des Puppenspieler Reinhardt, den es wahrscheinlich interessiert, zu sehen, wie weit ein Mensch von sich selber entfernt werden kann. Unheimlich. Und das Gegenteil einer Erziehung. Beachtenswert die neue Übersetzung durch Richard Flatter, die sich sehr gut sprechen läßt und bei aller Klarheit des Wortes ihm auch seinen dichterischen Schimmer läßt». Ein anderer Kritiker (A. B. W. in der Prager Presse vom 17. Juli) konstatiert das gleiche: «Das ist diktatorisches Theater. Ein ungeheures Regiegehirn läßt auf dem planierten Felde ausgelöschter Persönlichkeiten Schemen nach seinem Diktat ein Werkspiel absolvieren. Die komplette Entmündigung der Jugend». Ich habe selbst Gelegenheit gehabt, bei den Salzburger Festspielen im August 1932 diese «Sommernachtstraum» Aufführung kennen zu lernen, als sie als Freilichtspiel — im Schloßpark beginnend, mit dem letzten Akt als Spiel im Festsaal schließend — auf Schloß Kleßheim wiederum unter Reinhardts persönlicher Leitung durch die gleichen Theaterschüler an einem herrlichen Sommerspatabend unter Mitwirkung der Elizabeth Duncan Schule zur Wiederholung gelangte. Es war eine technisch meisterhafte, übliches Schulerniveau um vieles überragende Einstudierung, von der das Allzuviel an Dressur, das ihrer Wiener Premiere nach den oben zitierten Berichten angehaftet haben mag, schon wieder abgestreift gewesen ist. Auch das Spiel im Schloßgarten vollzog sich bereits auf

zwei verschiedenen Schauplatzen Nach dem dritten Akt wurde das Publikum aufgefordert, die Szene des weiten Wiesenrunds mit dem intimeren Waldplatz zu vertauschen, wo die beiden Paare zu Streit und Liebe sich zusammenfanden Wiederum hat der reizende Einfall sich bewahrt, daß die beiden Liebespaare, aus dem Traum der Sommernacht erweckt und von Theseus vereint, der Erinnerung an ihre Träume in einer Symphonie des Gelächters Luft machen Auch in Salzburg hat die, die zarte Lyrik der Dichtung feinfühlig und behutsam behandelnde Übersetzung von Dr Richard Flatter Verwendung gefunden Ich glaube allerdings nicht, daß irgendeine Übersetzung es vermochte, mich von der Notwendigkeit zu überzeugen, die Fassung, welche die deutsche Romantik gerade von der romantischsten Dichtung Shakespeares geschaffen hat, durch eine andere zu ersetzen

Einer erstaunlich kühlen Aufnahme ist die einzige große Burgtheaterinszenierung der Spielzeit, diejenige des «Sturm», begegnet, der bisher, ebenso erstaunlich, am Burgtheater nur ganz wenige Aufführungen und eine sehr verspätete Premiere erlebt hatte, er war nur in einer Bearbeitung Dingelstedts in den Jahren 1877 und 78 wenige Male an dieser Stätte gespielt worden «Was an das Hochzeitscarmen erinnert, war mit Recht beseitigt, mit Unrecht aber leider auch die Verse der Todessehnsucht Prosperos, die sein, Shakespeares, Verfahren erklären und verklären Daß das Stück nicht als Fäerie gegeben wird, verdankt man wohl dem ausgezeichneten Bühnengeschmack von Strnad, der mit einfachen Mitteln und geringfügigen Veränderungen die Bilder der Zaubermusik erstellt hat Auch die Bühnenmusik von Franz Salmhofer ist in das Urweben des Stückes fein verflochten» (Otto Stoeßl in den Münchner Neuesten Nachrichten vom 8 Okt 1931) Die Musik Salmhofers hat allerdings auch starken Widerspruch gefunden, seine Betrauung mit dieser Aufgabe wurde dem ihn fördernden damaligen, inzwischen verstorbenen Burgtheaterdirektor, Anton Wildgans, sogar zum schweren Vorwurf gemacht Max Millenkovich-Morold, der selber einmal Burgtheaterdirektor gewesen war, sagt, daß sie «ihren Zweck nicht erfüllt hat und infolge mehrfacher, im letzten Augenblick vorgenommener Kürzungen noch dürftiger und unzulänglicher wurde» (Deutsche Zeitung vom 7 Okt 1931) Diese «Sturm» Aufführung am Burgtheater, der allerdings offensichtlich schwere Besetzungsmangel anhafteten und die allzu nüchtern, stilisiert und farblos genannt ward, wurde zum eigentlichen Ausgangspunkt der Direktionskrise von Anton Wildgans Man warf ihm geradezu den Mut vor, mit dem er nach 50 Jahren ein selten gespieltes Shakespeare-Werk wieder auf die Bundesbühne stellte (Shakespeare in der seltsamen Funktion des Direktorenstürzers haben wir in unserer Zeit schon einmal erlebt 1924, als der Münchener Schauspielregisseur Eugen Keller das überaus interessante Wagner der deutschen Uraufführung von «Titus Andronicus» am Prinzregententheater unternahm, gab diese das Signal zu seiner öffentlichen Befehdung, die mit Kellers Verzicht auf sein Amt endete!) «Iwan Schmuth als Regisseur ist zu stark ein auf Ausgleich bedachter Diplomat und Advokat in Einem Der 'Sturm' sieht in den Strnadschen Bühnenbildern sehr gefällig aus, aber er hat das Niveau einer monistischen Sonntagspredigt, wo Salbung und Rationalismus einander ergänzen und durchdringen Und wenn Prospero am Schluß, aus verschiedenen Stellen zusammengesetzt, einen großen Monolog erhält und sich damit, halb Chanson, halb Ansprache, direkt ans Publikum wendet, so ist

damit ein Grundgesetz dieser Dichtung verletzt, ihre Keuschheit, ihr Nach-
innen-Leben Aslan spielt als Prospero Überlegenheit, Herablassung,
Rührung Aber wie weit ist das alles von Shakespeare und Prospero entfernt
Alma Seidler als Ariel enttäuscht Albert Heines Caliban laßt aufhorchen,
wo er gegen das Getretenwerden drohend aufbegehrt» (Oscar Maurus Fontana)
Raoul Auernheimer in der Neuen Freien Presse vom 2 Oktober 1931 hat
wesentlich wärmere Worte für diese Inszenierung des «Sturm» «Ihr Stil ist
ungefähr derjenige des Reinhardt'schen ‚Sommernachtstraum‘ Von Iwan
Schmuth traumhaft inszeniert, schleierhaft und aller Wirklichkeit entkleidet,
hat sich der Geisterzug dieses Luftgespinnstes in Strnads Hand zu einer Reihe
hinreißender Bilder verdichtet Raoul Aslan als Prospero hat jenen Zug
hoher Geistigkeit, der die Güte in sich schließt das spielt Aslan, aber nicht
salbungsvoll, wozu die Versuchung naheliegt, vielmehr mit dem besten väter-
lichen Humor Eine Meisterleistung, bei der man das Gefühl hat, daß sie die
Gestalt erstmalig prägt »

Statistischer Überblick

über die Aufführungen Shakespearescher Werke auf den deutschen und
einigen außerdeutschen Bühnen im Jahre 1931 nebst Rundfunkbericht

[Wo hinter den Städtenamen nichts anderes vermerkt ist, handelt es sich um
das Stadttheater]

- Aachen* Sommernachtstraum 7 — Kaufmann 1
Altona (Elbe) Hamlet 15
Annaberg (Erzgeb.) Was ihr wollt 6 (davon 1 in Aue)
Arnstadt, Landestheater Sommernachtstraum 2 — Kaufmann 2
Augsburg Richard III 4 — Sommernachtstraum 6 — Kaufmann 10
Baden bei Wien Was ihr wollt 1
Baden Baden, Stadt Schauspiele Wie es euch gefällt 1 — Maß für Maß 4
Bamberg Lear 4
Barmen — siehe bei Wuppertal
Basel Kaufmann 2
Berlin, Schauspielhaus Liebesleid und -lust 1
 — Deutsches Theater Antonius und Kleopatra 20
 — Lessing-Theater Lärm um nichts 4
 — Volksbühne Irrungen 1 — Wintermärchen 18
Bern Kaufmann 4 — Irrungen 4 — Macbeth 5
Beuthen (O-Schl.), Oberschlesisches Landestheater Was ihr wollt 11 (davon 1 in Königshütte, je 2 in Gleiwitz u. Hindenburg, 8 in Kattowitz)
Belefeld Was ihr wollt 4 (davon 1 in Minden)
Bochum Sommernachtstraum 8 — Kaufmann 12
Bonn Romeo 9 — Hamlet 1
Braunschweig, Landestheater (Großes Haus) Kaufmann 3 — Sir John Falstaff [Hnr IV] 3
Bremen Hamlet 1
Bremerhaven Sommernachtstraum 2
Breslau Schlesische Bühne Irrungen 1 (in Löwenberg) — Widerspenstige 13 (davon je 1 in Groß Strehlitz, Guttenberg, Krappitz, Landeshut, Luben, Namslau, Oppeln, Rosenberg, Trachenberg u. Waldenburg, 8 in Brieg) — Othello 11 (davon je 1 in Frankenstein, Freystadt, Glatz, Goldberg, Haynau, Langenbielau, Lowenberg, Munsterberg, Neusalz a. O., Waldenburg und Winzig)
Bunzlau, Schlesiendes Landestheater Widerspenstige 23 (davon je 1 in Freystadt, Haynau, Langenbielau, Lauban, Neumarkt, Neurode, Oels, Reichenbach, Sagan, Schmiedeberg, Sprottau, Striegau u. Waldenburg, 2 in Grünberg, Neugersdorf u. Neusalz, 4 in Bunzlau)
Chemnitz, Schauspielhaus Ende gut, alles gut 2 — Hamlet 13 — [Verlorener Sohn 10]
 — Sächsische Kulturbühne Othello 2 (davon je 1 in Erbenstock u. Borna)
Cottbus Othello 1
Danzig Romeo 5 — Hamlet 4
Darmstadt, Hessisches Landestheater (Großes Haus) Sommernachtstraum 3 — Romeo 5 — Hamlet 3
Dessau, Friedrich Theater Widerspenstige 4 — Macbeth 6
Detmold, Lippisches Landestheater Kaufmann 5 (davon 1 in Paderborn) — Othello 3 (davon 1 in Paderborn)
Dresden, Schauspielhaus Sommernachtstraum 2 — Kaufmann 1 — Sturm 2
 — Sächsische Landesbühne Romeo 5 (davon je 1 in Geringswalde, Hartha, Leisnig, Oschatz u. Sebnitz)
Düsseldorf, Schauspielhaus Heintz IV T I 12, T II 13
Duisburg Sommernachtstraum 3 — Kaufmann 6
Eger Widerspenstige 2
Elberfeld — siehe bei Wuppertal
Elbing Widerspenstige 2 — Othello 2
Erfurt Lärm um nichts 6 — Wie es euch gefällt 4 — Was ihr wollt 3
Essen, Schauspielhaus Hamlet 11

- Flensburg* Wie es euch gefällt 3 — Hamlet 5
- Frankfurt a M.*, Schauspielhaus Kaufmann 24 — Lärm um nichts 14 — Wie es euch gefällt 1
- Frankfurter Künstlertheater für Rhein u. Main (Hessisches Künstlertheater) Was ihr wollt 33 (davon je 1 in Bingen, Budingen, Dietz, Egelsbach, Enkheim, Gernsheim, Hockenheim, Hochst, Kehl, Kirn, Kreuznach, Langen, Lumburg, Oberursel, Offenburg, Rastatt, Rüsselsheim, Sinsheim, Sobernheim u. Vilbel, je 2 in Alzey, Eisenach u. Wetzlar, 3 in Schwetzingen, 4 in Frankfurt a M.)
- Neues Theater Sommernachts-
traum 9 — Widerspenstige 8
- Frankfurt a O.* Widerspenstige 13
- Freiburg i. Sa.* Kaufmann 7
- Freiburg i. Br.* Lärm um nichts 5 — Coriolan 4
- Fürth i. B.* Richard III 1
- Gablonz a. d. N.* Othello 2
- Gera*, Reußisches Theater Die beiden Veroneser 2 — Sommernachtstraum 7 (davon 1 in Greiz) — Hamlet 1
- Gießen* Widerspenstige 5
- Glogau* Sommernachtstraum 6 — Was ihr wollt 7 — Hamlet 8
- Görlitz* Julius Caesar 1
- Gottingen* Julius Caesar 7 — Widerspenstige 4
- Greifswald*, Neues Stadttheater Irrungen 4
- Hagen i. W.* Hamlet 6
- Halberstadt* Ende gut, alles gut 3
- Halle a. S.* Lear 6
- Hamburg*, Deutsches Schauspielhaus Macbeth 13
- Thalia-Theater Wie es euch gefällt 1
- Kammerspiele im Lustspielhaus Dreikönigsabend 23
- Hannau* Othello 9 (davon 3 in Aschaffenburg)
- Hannover*, Opernhaus Was ihr wollt 2 — Julius Caesar 1
- Schauspielhaus Richard III 1 — Romeo 1 — Was ihr wollt 7 — Julius Caesar 8
- Deutsches Theater Sturm 14
- Harburg-Wilhelmsburg* Die lustigen Weiber 2 — Was ihr wollt 4
- Hildesheim* Sommernachtstraum 3 — Was ihr wollt 3
- Jena* — siehe bei Weimar
- Karlsruhe*, Badisches Landestheater Kaufmann 2 (davon 1 in Neustadt) — Julius Caesar 3
- Kassel*, Staatstheater Lärm um nichts 8
- Kiel* Sommernachtstraum 1 — Kaufmann 11
- Köln*, Schauspielhaus Was ihr wollt 17 — Troilus 9
- Königsberg i. Pr.*, Neues Schauspielhaus Lärm um nichts 21 — Hamlet 9
- Konstanz Schaffhausen Winterthur*, Vereinigte Stadttheater Sommernachtstraum 6 (davon je 1 in Schaffhausen u. Winterthur) — Widerspenstige 8 (davon je 1 in Radolfzell, Schaffhausen u. Singen, 2 in Winterthur und 3 in Konstanz)
- Krefeld* Julius Caesar 3
- Landshut i. B.* Hamlet 6
- Leipzig*, Altes Theater Was ihr wollt 1 — Schauspielhaus Hamlet 4 — Zweierlei Maß 15 — Wintermarchen 24
- Legnitz* Was ihr wollt 4
- Ludwigshafen* — siehe bei Mannheim
- Lübeck* Zweierlei Maß 6 — Troilus 7
- Magdeburg* Widerspenstige 8
- Mannheim*, Nationaltheater Sommernachtstraum 10 — Julius Caesar 8 — Pfalzbau, Ludwigshafen Sommer-
nachtstraum 2 — Julius Caesar 2
- Memmingen*, Landestheater Falstaff in Windsor 3
- München*, Residenz-Theater Sommernachtstraum 2 — Kaufmann 9 — Widerspenstige 9 — Heinrich IV T I 13 — Wie es euch gefällt 18 — Was ihr wollt 7
- Kammerspiele im Schauspielhaus Wie es euch gefällt 1 — Hamlet 2
- Bayerische Landesbühne Lärm um nichts 51 (davon je 1 in Amberg, Bayreuth, Bregenz, Cham, Deggen-
dorf, Dinkelsbühl, Donauworth, Frei-
sing, Füssen, Garmisch, Gunzburg, Heimbrechts, Immenstadt, Kauf-
beuren, Kempten, Krumbach, Kulmbach, Landsberg a. L., Lauingen, Lichtenfels, Lindau, Mindelheim, Mühldorf, Munchberg, Neustadt a. d. A., Prien, Rehau, Rosenheim, Traun-
stein, Weißenburg, 20 in Wunsiedel, Naturbühne Lusen-
burg)
- Münster i. W.* Julius Caesar 8
- Neuß a. Rh.*, Rheinisches Städtebund-
theater Kaufmann 11 (davon je 1 in Cleve, Gladbeck, Hervest, Hilden, Langenberg, Recklinghausen, Velbert u. Wesel) — Lärm um nichts 16 (davon je 1 in Alsdorf, Blankenstein, Castrop, Cleve, Hilden, Leverkusen, Mulheim, Opladen, Recklinghausen u. Wesel, 2 in Gladbeck)

Nordhausen Julius Caesar 5
Nürnberg, Schauspielhaus Irrungen 1
 — Richard III 9 — Wie es euch gefällt 9
Oberhausen (Rhld.) Kaufmann 7
Osnabrück Sommernachtstraum 6 — Widerspenstige 1
Oybin, Waldtheater Irrungen 7
Passau Larm um nichts 1
Pforzheim, Schauspielhaus Was ihr wollt 4
Plauen i V. Widerspenstige 1 — Larm um nichts 7 (davon 1 in Hof)
Remscheid, Schauspielhaus Kaufmann 5 (davon 1 in Solingen)
Rostock Kaufmann 10 — Hamlet 4
Saarbrücken Widerspenstige 9
St. Gallen Sommernachtstraum 1
Schaffhausen — siehe bei Konstanz
Schleswig, Nordmark Landestheater Was ihr wollt 7 (davon 1 in Rendsburg)
Stettin Was ihr wollt 6
Stolp i P. Widerspenstige 3
Stralsund Julius Caesar 3
Stuttgart, Württembergisches Landestheater (Großes Haus) Coriolan 8 — (Kleines Haus) Kaufmann 4 — Was ihr wollt 1 (Gastspiel englischer Schuler) — Coriolan 6
 — Württembergische Volksbühne Sturm 15 (davon je 1 in Backnang, Biberach, Ebingen, Ellwangen, Feuerbach, Gmunden, Goppingen, Heidenheim, Kirchheim, Nagold, Reutlingen, Schwenningen u. Tuttingen 2 in Eßlingen)

Thale (Harz), Harzer Bergtheater „Grüne Bühne“ Sommernachtstraum 9 — Romeo 9
Trier Larm um nichts 8 — Hamlet 9
Ulm a D. Kaufmann 2 — Wie es euch gefällt 2
Weimar, Deutsches Nationaltheater Widerspenstige 15 (davon 9 im Theater der Stadt Jena) — Wie es euch gefällt 2 — Othello 7
Weißenburg (Bay.), Bergwaldtheater Was ihr wollt 4
Wernigerode (Harz), Marktbühne, Waldbühne Was ihr wollt 4 (davon je 1 in Bad Harzburg u. auf d. Markt, 2 auf der Waldbühne) — Hamlet 4 (Marktfestspiele)
Wien, Burgtheater Richard II 10 — Widerspenstige 1 — Hamlet 3 — Maß für Maß 11 — Coriolan 3 — Sturm 12 — Wintermarchen 9 — Deutsches Volkstheater Romeo 2 — Was ihr wollt 1 — Lear 10 — Theater in der Josefstadt Was ihr wollt 22
Wiesbaden, Staatstheater (Großes Haus) Was ihr wollt 5
Wilhelmshaven - Rüsteingen, Neues Schauspielhaus der Jadestadt Othello 1
Winterthur — siehe bei Konstanz
Wuppertal, Stadtische Bühnen Barren Hamlet 1
 — Elberfeld Hamlet 4
Zürich, Schauspielhaus Widerspenstige 13 (davon 2 Gastspiele im Stadttheater)

Nachdem nach jahrelangem Rückgang der Aufführungszahlen Shakespearescher Werke das Jahr 1930 ein Wiederanstiegen der Spielziffer gebracht hatte, hat sich die Spielzifferkurve des Berichtsjahres 1931 von neuem nach unten gesenkt. Und zwar nicht unbeträchtlich: nur 1302 Shakespeare-Aufführungen sind diesmal zu verzeichnen gewesen gegenüber 1466 im Jahre vorher. Auch die Zahl der Theatergesellschaften, die Shakespeare gespielt haben, ist zurückgegangen, und zwar von 133 im Jahre 1930 auf 114. Dagegen ist die Anzahl der zur Darstellung gebrachten Werke mit 26 die gleiche wie im Vorjahre geblieben.

Von den pseudoshakespeareschen Stücken ist auch diesmal wieder nur «Der verlorene Sohn von London» zur Darstellung gelangt. Er hat es auf 10 Aufführungen gebracht gegenüber 60 im Jahre vorher.

Im einzelnen wurden folgende Werke aufgeführt:

Was ihr wollt	187 mal durch 25 Gesellschaften
Viel Larm um nichts	141 „ „ 11 „

Der Kaufmann von Venedig	188 mal durch 21 Gesellschaften
Der Widerspenstigen Zähmung	188 „ „ 18 „
Hamlet	115 „ „ 22 „
Ein Sommernachtstraum	90 „ „ 20 „
Das Wintermärchen	51 „ „ 8 „
Julius Caesar	50 „ „ 10 „
Sturm	43 „ „ 4 „
Heinrich IV, 1 2 [einzeln und zusammen]	41 „ „ 3 „
Wie es euch gefällt	41 „ „ 9 „
Othello	38 „ „ 9 „
Romeo und Julia	36 „ „ 7 „
Maß für Maß	36 „ „ 4 „
Macbeth	24 „ „ 3 „
Coriolanus	21 „ „ 4 „
König Lear	20 „ „ 3 „
Antonius und Kleopatra	20 „ „ 1 Gesellschaft
Die Komödie der Irrungen	18 „ „ 6 Gesellschaften
Troilus und Cressida	16 „ „ 2 „
Richard III	15 „ „ 4 „
Richard II	10 „ „ 1 Gesellschaft
Ende gut, alles gut	5 „ „ 2 Gesellschaften
Die beiden Veronesen	2 „ „ 1 Gesellschaft
Die lustigen Weiber von Windsor	5 „ „ 2 Gesellschaften
Verlorene Liebesmüh'	1 „ „ 1 Gesellschaft

Seit langen Jahren steht zum ersten Male wieder eine andere Stadt als Berlin mit ihrer Shakespeare Aufführungszahl an der Spitze der deutschen Theaterstädte. Es ist Wien, das diesmal Berlin den Rang abgelaufen hat. 84 Shakespeare-Aufführungen sind hier für das Berichtsjahr zu verzeichnen gewesen. Wie immer war es das Burgtheater, das Shakespeare in besonders hohem Maße zu Worte kommen ließ. Allein 7 von 10 auf den Wiener Bühnen gespielten Shakespeareschen Stücken hat es zur Darstellung gebracht.

Sodann ist München zu nennen. 61 Aufführungen haben hier stattgefunden. Auch diesmal ist es das Residenz Theater gewesen, das sich um Shakespeare besonders verdient gemacht hat. Mit seinem im Rahmen der Sonderaufführungen des Staatsschauspiels während des August veranstalteten Shakespeare-Zyklus, der sechs Werke umfaßte, hat es den einheimischen und zahlreichen fremden Theaterfreunden in mustergültigen Aufführungen beste Schauspielkunst geboten.

Nach München hat Frankfurt a. M. die meisten Vorstellungen zu verzeichnen. 60mal ist hier Shakespeare über die Bretter gegangen, und 6 Stücke waren es, denen die Arbeit des Schauspielhauses, des Neuen Theaters und des Frankfurter Künstlertheaters gegolten hat.

Erst an vierter Stelle ist Berlin zu erwähnen. Es hat, wie auch Leipzig, 44 Shakespeare-Abende erlebt. Verglichen mit den Aufführungsziffern der letzten Jahre 183 (1927), 235 (1928), 192 (1929), 133 (1930) ist das für die Reichshauptstadt ein recht bescheidenes Ergebnis. Auch die Zahl der Bühnen,

die Shakespeare gespielt haben, ist diesmal niedriger als in den Jahren vorher 6 (1927), 7 (1928), 7 (1929), 6 (1930), 4 (1931). Übrigens hat die Vernachlässigung Shakespeares seitens der staatlichen Theater, über die der vorjährige Überblick zu klagen gehabt hatte, im Berichtsjahre nicht nur angehalten, sondern ist in der unerfreulichsten Weise fortgeschritten. Bis auf eine Ausnahme sind Shakespeares Werke im Spielplan des Schauspielhauses und des Schillertheaters nicht vertreten gewesen.

Als Orte, die Shakespeare des offeren zu Worte kommen ließen, waren weiter zu nennen Hamburg mit 37 (1930/74), Hannover mit 34 (1930/24), Königsberg 1 Pr mit 30 (1930/15), Köln mit 26 (1930/2), Düsseldorf mit 25 (1930/16), Mannheim (einschl. Ludwigshafen) mit 22 (1930/16), Glogau mit 21 (1930/0), Augsburg mit 20 (1930/6), Nürnberg und Stuttgart mit je 19 (1930/23 und 36) Aufführungen u. a. m.

Was schließlich den Rundfunk anbelangt, so ist für 1931 festzustellen, daß Shakespeare starker als im Vorjahre durch ihn zu Worte gekommen ist und zwar fast ausnahmslos im Sendespiel. So brachte die „Funkstunde“ (Berlin-Stettin-Magdeburg) «Richard III.» (am 21. X und 23. XI), «Hamlet» (am 30. I) und Rüpelszenen aus dem „Sommernachtstraum“ (am 15. IX), der «Nordische Rundfunk» (Hamburg-Bremen-Hannover-Kiel-Flensburg) «Was ihr wollt» (am 6. XI) und «Sturm» (am 7. IV), der «Ostmarken-Rundfunk» (Königsberg 1. Pr-Heilsberg-Danzig) als Sendung von Danzig «Ende gut, alles gut» (am 28. IV), «Coriolan» (am 20. IV) und die Groteske «Romeo und Julius Sohn», als Kostprobe einer Shakespeare-Bearbeitung, (am 14. VII), der «Mitteldeutsche Rundfunk» (Leipzig-Dresden) «Zweiterlei Maß» (am 23. IX), der «Bayerische Rundfunk» (München-Nürnberg-Augsburg-Kaiserslautern) «Der Kaufmann von Venedig» (am 19. II), der «Süddeutsche Rundfunk» (Stuttgart [Mühlacker]-Freiburg 1. Br) «Macbeth» (am 27. II), der «Österreichische Radioverkehr» (Wien-Graz-Innsbruck-Klagenfurt-Linz-Salzburg) «Heinrich IV.» (am 1. VII) und der «Tschechoslowakische Rundfunk» (Prag-Brünn) «Der Kaufmann von Venedig» (am 19. III) und, als Übertragung aus dem Stadttheater Prag-Weinberge, «Romeo und Julia» (am 5. VI).

Leipzig

Egon Mühlbach.

Zuwachs der Bibliothek

der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft seit April 1931

NB Die durch vorgesetztes Sternchen (*) gekennzeichneten Werke sind Geschenke

I Ausgaben in englischer Sprache

**Shakespeare, William, The works* Life, glossary, &c (Preface [by] The Editor of the «Chandos» Classics) London [o J]

II Übersetzungen und Bearbeitungen in deutscher Sprache

Bühnen Hamlet, Der erste deutsche Die Bearbeitungen Heufelds u Schröders Hrsg u eingel v Alex v Weilen (S Dr f d Wiener Biblioph-Ges) Wien 1914

III Shakespeareana

Baeske, Wilhelm, Oldcastle-Falstaff in der englischen Literatur bis zu Shakespeare (Palaestra L) Berlin 1905

Berndt, Elsa, Dame Nature in der englischen Literatur bis herab zu Shakespeare (Palaestra 110) Leipzig 1923

Cserwinka, Julius, Regiebemerkungen zum Shakespeare [A a Sh-Jb Bd 35] (Berlin 1899)

Dreus, Wolfgang, König Lear auf der deutsch Bühne bis z Gegenwart (Germ Stud H 114) Berlin 1932

Dutt, Smarajit, Shakespeare's Hamlet an Oriental study Calcutta (1928)

Elson, Louis C, Shakespeare in music London 1901

Garnett, Richard, Die Entstehung und Veranlassung von Shakespeares Sturm [A a Sh-Jb Bd 35] (Berlin 1899)

**Hecht, Hans*, Friedrich Gundolfs Shakespeare (S-A a Arch f d Stud d neu Spr u. Lit. Bd 159, H 3/4, Juni 31) Braunschweig (1931)

Herzfeld, Günther, Shakespeares kosmische Melancholie [A a Münchener Zeitung v 12 Febr 1932, sowie a Bayr Zeitung v 13 Febr 1932] (München 1932)

Keller, Wolfgang, Zu Shakespeares italienischer Reise [A a Sh Jb Bd 35] (Berlin 1899)

**Kellner, Leon*, Erläuterungen und Textverbesserungen zu 14 Dramen Shakespeares A d Nachl hrsg v Walther Ebisch (Sachs Forschgsanst 1 Lpzg Neu-Philol III Angl Abt Bd IV) Leipzig 1931

- Kroger, Ernst*, Die Sage von Macbeth bis zu Shakspeare (Palaestra XXXIX.) Berlin 1904
- Krüger, Ilse*, Shakespeare in der Volksschule? [A a Allg dtsh Lehrerzeitg v 5 Marz 1932] (Berlin 1932)
- Lawrence, William Witherle*, Shakespeare's problem comedies New York 1931
- Molm, Nils*, Shakespeare och Sverige intill 1800 talets mitt En oversikt av hans inflytande Goteborg 1931
- Naylor, Eduard W*, Shakespeare and music New ed London, Toronto (1931)
- Schucking, Levin L[udw]*, Zum Problem der Überlieferung des Hamlet-Textes (Ber ub d Verhdlgen d S Ak d Wiss z Lpzg, Phil-hist Kl, Bd 83, 1931, H 4) Leipzig 1931
- Strachey, Lytton*, Geist und Abenteuer (Darin Shakespeares letzte Zeit) (1 bis 6 Aufl Übtg v Hans Reisiger) Berlin (1932)
- Strickland, W W*, Shakespeare — kein Engländer? [A a Berl Borsen-Zeitg, Morg-Ausg v 17 Jan 1932] (Berlin 1932)
- Tannenbaum, Samuel A*, Shakspeare Studies No 2 An object lesson in Shaksperian research New York 1931
- **Wendlandt, Wilhelm*, Shakespeare und die heilige Elisabeth [A a Germania v 8 Dez 1931] (Berlin 1931)
- Shakespeare-Jahrbuch* Hrsg v A d Dtsch Shakesp Ges v Wolfg Keller Bd 67 (N F VIII Bd) Leipzig 1931
- Shakespeare Memorial Theatre* (The) by M C Day and J C Trewin With forewords by Sir Frank Benson and W Bridges-Adams London, Toronto (1932)
- **Shakespeare Memorial Theatre* Royal opening, 23rd April, 1932 (Supplement p by the «Journal and Four Shires Advertiser») (Evesham 1932)

IV. Geschichte der englischen Literatur und Bühne Vorgänger und Zeitgenossen Shakespeares

- **Schöffler, Herbert*, Die Anfänge des Puritanismus Vers ein Deutg d engl Reformation (Kolner anglist Arbeiten Bd 14) Leipzig 1932
- Schnöckelborg, Georg*, August Wilhelm Schlegels Einfluß auf William Hazlitt als Shakespeare-Kritiker (Diss Münster) Emsdetten (Westf) 1931
- Wurzbach, Wolfgang von*, Philip Massinger [A a Sh-Jb Bd 35] (Berlin 1899)

VII Verschiedenes

- Germanisch-Romanische Monatsschrift* Hrsg v H und F R Schröder Jg XIX, H 1—12 Heidelberg 1931
- **Deutsches Schauspielhaus in Hamburg* (XXXI) Übersicht d Spielzt 1930 bis 1931 Hamburg (1931)
- **Jahrbuch der sächs Staatstheater* Hrsg Verw d sächs Staatsth Jg 112 Dresden 1930/31
- **Das Prisma* Blätt d verein Stadttheater Bochum-Duisburg Jg 7, H 19 bis 30 Jg 8, H 1—21 Bochum (1931—1932)
- **Satzung der Dtsch Bacon-Gesellschaft e V* [Masch-Schr o O u J]
- Roth, Julius*, Das Shakespeare-Geheimnis Erzählg Weimar 1932

- **Becker, Adolf*, Reisetagebuch eines Rheinischen Füseliere Vacha Philippsthal
1931
- **Passing through Germany* 8th ed 1931 Berlin (1931)

Weimar, im April 1932

Der Bibliothekar der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft

W Deetjen

Register.

Zusammengestellt von P. Grotjahn

- Adams, J. Q., Jonsons u. Chapman's
Festnahme 171
- Albright, E. M., Rich II u. Essex-
verschwörung 166
- Alexander, P., zu Henry VI 165
- Arden of Feversham, deutsche Bearb.
192
- Aretino u. Jonson 171
- Babcock, R. W., Schwurform bei Sh.
163
- Bacon, F., u. Campanella's Sonnenstaat
174
- Baker, H. T., Hazlitt als Sh.-Kritiker
161
- Bale, J., King John, Textstelle 170
- Barock, engl. 174
- Bassermann als Lear 147ff
- Beckmann, B., Zeitschriftenschau 161
- Die Befreiung, Schauspiel v. E. Kaiser 54
- Behler, M., Spenser u. Sidney 173
- Bennett, J. W., Spensers Mutability,
Datum 173
- Bentley, G. E., zwei Schauspielers-
testamente 169
- Bescou, H., Ehebruchmotiv b. Hey-
wood 172
- Blodgett, E. D., Bacon u. Campanella
174
- Boas, G., Sh. u. d. Christentum 162
- Boas, F. S., Marlowes Doctor Faustus,
Neuausgabe, rez. v. Keller 157
- Bowers, F. Th., Lucrezia, symbol.
Totung 168
- Braun v. Braunthal, Shakespeare,
Drama 48
- Brettle, Marston's Scourge 171
- Bright'sche Stenographie 87
- Bruckner, F., Timonbearbeitung 190
- Bühne d. Nichtprominenten 205
- d. Sh. Memorial Theatre 2
- Campbell, O. J., Jonson u. Aretino 171
- Chapman, G., Festnahme 171
- Chesterton, A. K., Timon, Verf. 167
- Sh. Auff. in modernem Kostüm 162
- Christoph Marlow, Trauersp. 53
- Clemen, W., Sh. u. d. Königtum 56ff.,
160
- Collins, Fl., Sh.-Bühne 169
- Craig, H., Sh. u. Wilsons Arte of
Rhetorick 164
- Dawson als Hamlet 143
- Deetjen, W., Bibliotheksbericht 218
- Goethes Sh. Aufführungen 10ff
- Jahresbericht 1
- Denkinger, E. M., Sidneybildnis 173
- Spensers Muopotmos 173
- Devrient, Ed., Darsteller v. Sh.-
Rollen 140
- Frida, Ed. Devrients Aufzeichnun-
gen 140ff
- Dichterleben, Nov. v. Tieck 45
- Draber, M., Sh. in der d. deutschen
Schule 161
- Draper, J. W., Gestalt Jago's 167
- Local Colour in Othello 125ff
- Drinking Academy, Verf. 172
- Druck der Dramen 169
- Dunkel, W. D., Revenger's Tragedy 172
- Eccles, M., Arthur Massinger 172
- Els Theater 156, 169
- Ellis Fermor, U. M., Tamburlaine-
Ausgabe, rez. v. Keller 157
- Elsabethan Tragödie, Trag. v. Geis
192
- Essexrebellion u. Sh. 166
- Euphrosyne u. Sh. 13
- Fairchild, H. N., Angelos Charakter 167
- Fair Em 173
- Falstaffszenen von Goethe 16
- Fest zu Kenilworth v. Tieck 46
- Fisher, A. Y., Prosabehandlung b. Sh.
163
- Flatter, R., Sh.-Übersetzung 175, 211
- Fluch d. Usurpation 75
- Folger Sh. Library 6
- Forster, M., Sh. Stenographie 87ff
- Jahresbericht 1
- Gardiner, W., Vorbild zu Schaal 7, 155
- Geis, J., Els Tragödie 192
- Gildemeister, O., u. Sh. 128ff
- God and Good Man bei Sh. 163
- Goethes Auff. v. Sh.-Dramen 10ff
- Goethe u. Sh. 11, 161
- Gorboduc, Tendenz 170
- Gray, H. D., Hamlet, Datum, 166
- Greene, R., James IV., ed. Swaen 170
- Greg, W. W., Dramatic Documents
from the Els Playhouses, rez. v.
Keller 156
- Eintragung T. Goodal 172

- Greville, Fulke, Quellen 178
 Gundolf u G W Knight 160
 Hall, John, Stammbaum 261
 Hart, A, Limienzählung in Sh s Dramen 164
 Hauptmann, G, Hamletbearbeitung 167
 Hazlitt, W, als Sh Kritiker 161
 Hecht, H, G W Knight, The Imperial Theme, Rez 159
 Hecker, M, Sh in d deutschen Dichtung 36ff
 Heywood, J, Ehebruchsmotiv 172
 v Holtei, Ed, Sh in d Heimat 48
 Horn, H, Sh s Wandlung 54
 Hotson, L, Sh versus Shallow, rez v Keller 155
 — Sh Entdeckung 7
 Iffland als Lear 28
 Imaginative Interpretation 159
 Jeßner, Othelloinszenierung 193
 Jonson, B, Epicoene u Aretino 171
 — Volpone b Treck u Zola 171
 Jonsons u Chapmans Festnahme 171
 Josten, W, Sh Übersetzung 201
 Kaiser, E, Sh Schauspiel 54
 Keller, W, Bücherschau 155
 — Nachruf auf Ed Sievers 151
 Kellner, L, Erläuterungen u Textverbesserungen 166
 Klein, M, Sh s dramatisches Formgesetz 163
 Knight, G Wilson, The Imperial Theme, rez v Hecht 159
 Koenig, H, Sh Roman 51
 Königsdramen, Komposition 81
 Königstum b Sh 56ff
 Krone, Symbol 71
 Langworthy, Ch A, Vers- u Satzeinheit b Sh 164
 Langley, Francis 7, 155
 Law, R A, Cymbeline u King Lear 168
 — Henry VI, Untersuchungsergebnisse 165
 — Beziehung Romeo zu Henry VIII 165
 Lebrun, K A, Sh -Spiel 49
 Leuchter um die Sonne 54
 Lodge, Th, Prosafüßschriften, Quellen 171
 Lokalkolorit bei Sh 125ff
 Marlowe, Ch, Works, ed Case, rez v Keller 157
 — Trauerspiel v Wildenbruch 53
 Marston, J, Scourge of Villains 171
 Massinger, Arthur, Biographisches 172
 Mausefalle, Zeitrevue 190
 May, M, Henry V u d engl Übersetzung v Montaigne 166
 McKerrow, R B, Dramentexte 169
 Middleton, T, Verf v Revenger's Tragedy 172
 Moore, Sir Th, T Goodall 172
 Moritz, Roderich, Nekrolog 153
 Morris, J, d Name Sh 161
 Morsbach, L, zu King Lear 167
 Mountjoyprozeß 161
 Muhlbach, E, Statist Überblick 213
 Norton, Th, Gorboduc, Tendenz, 170
 Obey, A, Lukrezia, Bühnenbearbeitung 191
 Onions, C T, God and Good Man 163
 Orsini, O G, Sh Entdeckung 8
 Pafford, J H P, Bales Kynge Johan 170
 Peele, G, David u Bethsabe 170
 Pollert, N, Zeitschriftenschau 161
 Pseudoshakesp Dramen in mod Bearbeitung 193
 Purcell, I M, Spenser u Sidney 173
 —, Spensers Muirpotmos 174
 Rall, A, History of Shakesp Criticism, rez v Keller 158
 Randolph, Th, Concealed Pedlar, Datum 172
 —, Drinking Academy 172
 Ransford, A, John Hall, Stammbaum 161
 Reichart, A, Hauptmanns Hamletbearbeitung 167
 Reinhardt, M, Sommernachtsstraum, Inszenierung 209
 Revenger's Tragedy, Verfasser 172
 Rice, W G, Fulke Greville, Quellen 173
 Richter, H, Bassermann als Lear 147ff
 — Goethe u Sh 161
 — Maß für Maß, Auff in Wien 175ff
 — Theaterschau 175
 Rollins, H E, Drinking Academy, Verfasser 172
 Romerdramen, Komposition 85
 Rothe, H, Sh -Übersetzung 195, 198, 204
 Sampley, A M, zu Peeles David u Bethsabe 170
 Savage, F G, Vogelwelt b Sh 162
 Schaal, Vorbild 7, 155
 Scherer, B, Vers u Prosa b Sh s Zeitgenossen 163
 Schiller u Sh 18
 Schink, J F, Sh -Spiel 41
 v Schirach, C B, Nachruf auf Roderich Moritz 153
 Schirmer, W F, engl Barock 174
 Schlaf, H J, Sh s Dramenserien 80ff
 Schlauch, M, ein Pfund Menschenfleisch 165
 Schreyer, H, William Sh 54
 Sear, H G, Sh s Dichtungen in der Musik 165

- Seydelmann als Shylock 141
 Shakespeare, d Name 161
 — Thomas 8
 Shakespeare, William
 — Ästhetik 158
 — Auff auf chinesisch 4
 — — in Deutschland 189
 — — unter Goethes Leitung 10ff
 — — im modernen Kostüm 162
 — — in Moskau 5
 — — auf persisch 4
 — — in der Zigeunersprache 4
 — u die bildende Kunst 162
 — Bildnis 8
 — u die Blumen 162
 — u das Bogenschießen 168
 — Bühne 169
 — u das Christentum 162
 — in der deutschen Dichtung 86ff
 — als dramatischer Figur 41, 45, 48
 — dramatisches Formgesetz 168
 — Dramenserien, Komposition 80ff
 — Entdeckungen 7
 — Folio in Padua 8
 — u Goldoni, Schwankabend 208
 — in der Heimat, Schauspiel 48
 — in der Klemme, Vorspiel 42
 — u das Königtum 56ff
 — Memorial Theatre, Eröffnung 2
 — Modernisierung 5, 201
 — Prosa, s Vers
 —, Roman v Koemig 51
 — als Romanfigur 51
 — in der Schule 161
 —, Spiel in Versen 49
 — Sprache 4, 168
 — Stenographie 87ff
 — Übernatürliches 162
 — Übersetzung v Flatter 175, 211
 — — v Josten 201
 — — v Rothe 195, 198, 204
 — Vers u Prosa 163, 164
 — Versprechen 168
 — u d Vogelwelt 162
 —s Wandlung, Schauspiel 54
 — u William Wayte 7, 155
 — u Wilsons Arte of Rhetorique 164
 — Werke (in englischer Abkürzung)
 Ado, Auff in Königsberg 205
 — — in Leipzig 200
 — — für Schulen 198
 Ant Cl, Auff in Berlin 198
 — s Knight
 As, Auff in Hamburg 205
 Caesar, Auff unter Goethes Leitung 21
 — Schillers Urteil 24
 Cymb u *King Lear* 168
 Errors, Notes 108ff
 Hamlet, Auff in Bonn 201
 — — unter Goethes Leitung 15, 16, 25
 — — in Hamburg 205
 — — in Moskau 4, 5
 Datum 166
 in Dawsons Darstellung 143
 Bearbeitung v Goethe 32
 — v Hauptmann 167
 Interpretation v G W Knight 160
 in Kellners Erlaut u Verbesserungen 166
 im Kindertheater 42
 Christiane Neumann als Ophelia 17
 Umwandlung zum polit Tendenzstück 4
 in der Zeitrevue 190
Henry IV, Auff unter Goethes Leitung 15
 — Festauff in Stratford 3
Henry V, Bühnenanweisungen 166
 — Textstelle 166,
Henry VI, Untersuchungsergebnisse 165
Henry VIII, Bez zu Romeo 165
John, Auff unter Goethes Leitung 12, 25
 — — in Weimar 9
 Goethe als Kammerer Hubert 18
 Christiane Neumann als Arthur 12
Lear, Aufführung unter Goethes Leitung 18, 21
 — in Wien 147
 Bassermanns Darstellung 147ff
 Fragemotiv 167
 Ifflands Darstellung 28
LLL, Auff in Bochum 208
 — Bez z frz Sonettichtung 164
Lucr, Bühnenbearbeitung u Auff in Leipzig 191
 — symbol Totung 168
Macb, Auff unt Goethes Leitung 19
 Schillers Bearbeitung 19
Merch, Auff unter Goethes Leitung 38
 — — in Frankfurt 206
 — — in Kiel 205
 — — für Schulen 198
 — ein Pfund Menschenfleisch 165
 Seydelmann als Shylock 141
Measure, Angelos Charakter 167
 — Auff im Burgtheater 175
 — — in Leipzig 198
 — — in Lubeck 204
Mids, Auff in Leipzig 199
 — — in Mannheim 205
 — — in Schonbrunn 209

- Mds*, Musik von Mendelssohn u
 Berlioz 165
 — Tiecks Fassung 45
Othello, Auff in Berlin 193
 — — unter Goethes Leitung 25
 — Gestalt Jagos 167
 — italien Lokalkolorit 125
Rich II u die Essexverschwor 166
Romeo, Auff in Darmstadt 207
 — — unter Goethes Leitung 29
 — Bez zu Henry VIII 165
Shrew, Auff in Bonn 202
 — — in Karlsruhe 206
 — — in Weimar 201
Sonnets, Anklänge an LLL 168
 — Manuskript 168
Temp, Auff in Hannover 204
 — — in Wien 211
 — Symbolik 159
 — Würdigung 168
Timon, Bruckners Fassung, Auff
 in Wien 190
 — Verf 167
Tw Night, Auff in Bochum 203
 — — in Hamburg 205
 — — in Leipzig 200
 — — in Wien 208
 — — in Wiesbaden 206
Wives, Datum 8
 — Schaal, Vorbild 7, 155
 Sidney, Ph, Bildnis 173
 Sievers, Ed, Nekrolog 151
 Simson, B D, Hen V, Quarto u
 Folio 166
 Small, S A, Gorboduc, Tendenz 170
 Sommernacht, dramat Fragm v
 Tieck 45
 Spenser, E, Genealogie 174
 — Muopotmos 173, 174
 — Mutability, Datum 173
 — u Sidney 173
 Statistischer Überblick 213
 Stenographie in Shs Zeit 87ff
 Stoessel, O, Shs Sturm 163
 Strathmann, A, Muopotmos 174
 Stroup, Th B, LLL u Sonette 168
 Tannenbaum, S A, Eintragung T
 Goodal 172
 — Sonettenmanuskript 168
 Tannenbaum, S A, Notes on the
 Comedy of Errors 103ff
 — Versprechen bei Sh 163
 Taylor, G C, Sh u Wilsons Arte of
 Rhetorique 164
 Thaler, A, Fair Em 173
 Theaterbund höherer Schulen 198
 Theater, elis, 156, 169
 Thorp, M F, Sh u d bildende Kunst
 162
 Thrall, W F, Cymbelinemotiv 168
 Tieck, L, Dichterleben 45
 — Herr v Fuchs u Volpone 171
 — Sommernacht 45
 — Zerbino 45
 Timons Glück u Untergang v F
 Bruckner 190
 v d Trenck, Sh-Rhapsodie 54
 Übernatürliches bei Sh 162
 Van Dam, B A P, Greene, James IV,
 ed Swaen 170
 —, L Kellers Hamleterlauterung 166
 Volkstuml dramat Spiele in elis Zeit
 173
 Wachtangow Theater 4
 Wagner, B M, Concealed Pedlar,
 Datum 172
 Wahnsinnszenen im elis Drama 169
 Walker, A, Lodges Flugschriften,
 Quellen 171
 Webster, C M, Sh u d Bogenschie
 Ben 163
 Welply, W H, Spensergenealogie 174
 Whitebrook, J C, Mountjoyprozeß
 161
 White lues, neue Erklärung 8, 155
 Whiting, G W, Jonsons Volpone,
 Tieck u Zola 171
 v Wildenbruch, E, Marlowetragodie
 53, 54
 Williams Dichten u Trachten, Roman
 51
 William Sh, Schauspiel 54
 Wood, F T, Übernatürliches bei Sh
 162
 Wright, L B, Frauenbildung 174
 — Wahnsinnszenen im Drama 169
 Zerbino, Korn von Tieck 45
 Zola, E, Les Héritiers Rabourdin u
 Volpone 171